

**ZEITSCHRIFT  
FÜR  
DICHTUNG**

# **Akzente**

**AUS DEM INHALT**

**2/1957**

**ERZÄHLUNGEN**

Eno Hartlaub / Ernst Kreuder  
ans Erich Nossack / Peter Suhrkamp  
olfgang Weyrauch

**GEDICHTE**

ertolt Brecht: Unveröffentlichte Gedichte  
ans Carl Artmann / Otto Scheuerer

**AUFsätze**

um Thema: Libretto der neuen Oper  
Hennecke. Übersetzung und Weltliteratur  
Viebrock: Englischer Klassizismus  
und europäische Kunstrevolution

**HANSE R**

# AKZENTE

*Herausgegeben von Walter Höllerer und Hans Bender*

HEFT 2 • APRIL 1957

HUGO VON HOFMANNSTHAL • Harlekin .....	97
GENO HARTLAUB • Die Segeltour .....	98
BERTOLT BRECHT • Gedichte aus dem Nachlaß .....	III
LIBRETTO DER NEUEN OPER	
WOLFGANG FORTNER • Subtilste Verständigung .....	121
FERDINAND LION • Cardillac I und II .....	126
HEINZ VON CRAMER • Da wo die Oper sterblich ist: das Libretto .....	132
HANS CARL ARTMANN • sah ein kleines unicorn .....	139
PETER SUHRKAMP • Das Unglück – und auch das Glück .....	143
HANS ERICH NOSSACK • Wer dachte an Schokolade .....	146
EUGEN BREHM • Cocktail Party .....	150
ERNST KREUDER • Der Himmel vermißt uns nicht .....	152
OTTO SCHEUERER • Das Geschäft mit dem Auge .....	158
WOLFGANG WEYRAUCH • Die kranke Agnes .....	159
HANS HENNECKE • Übersetzung im Dienste der Weltliteratur ..	166
HELMUT VIEBROCK • Englischer Klassizismus und europäische Kunstrevolution .....	174
Anmerkungen .....	192



HARLEKIN  
(in der Kulisse, singt)

LIEBEN, Hassen, Hoffen, Zagen,  
Alle Lust und alle Qual,  
Alles kann ein Herz ertragen  
Einmal um das andere Mal.

Aber weder Lust noch Schmerzen,  
Abgestorben auch der Pein,  
Das ist tödlich deinem Herzen,  
Und so darfst du mir nicht sein!

Mußt dich aus dem Dunkel heben,  
Wär' es auch um neue Qual,  
Leben mußt du, liebes Leben,  
Leben noch dies eine Mal!

Hugo von Hofmannsthal  
aus »Ariadne auf Naxos«



WIR waren zu fünf: ein Mädchen, vier Knaben, darunter mein Bruder Edgar und ich. Die Segeltour, um die es ging, war schon so lange geplant gewesen, daß ich glaubte, sie gehöre zu den Dingen, die niemals Wirklichkeit werden. Erst fehlte das Boot, dann fehlte das Geld, dann paßte der eine Partner dem anderen nicht und wir konnten kein Mädchen finden, das mitmachen wollte. Endlich hatten wir die Besatzung zusammen. Ich muß erst etwas von den einzelnen sagen. Schließlich saßen wir zusammen in einem Boot, und das ist etwas anderes als wenn man sich abends bei Freunden trifft und denkt, man kann jederzeit auseinandergehen, wenn es langweilig wird oder wenn einem das Gesicht des Gastgebers nicht mehr paßt.

Da war mein Bruder Edgar, ein Jahr älter als ich, man sagte, wir sähen uns ähnlich. Wir hatten fast die gleichen Ansichten, Zuneigungen und Abneigungen, manche behaupteten, das komme nur daher, weil ich so etwas wie eine schlechte Kopie von Edgar sei und keine eigenen Gedanken hervorbringen könne. Edgar war hübsch, besonders seine Augen übten Anziehungskraft auf die Weiblichkeit aus. Ich habe einmal ein Mädchen gefragt, was eigentlich das Anziehende an Edgars Augen sei, sie meinte, es müsse wohl am Glanz und einer gewissen Starrheit des Blickes liegen. Edgar war der Führer unserer Partie. Wenn man an Bord geht, muß einer den Kapitän spielen. Ich kam nicht in Frage, weil ich ein Jahr jünger und dazu noch Edgars Bruder war, der ihm alles nachmachte. Dann war da noch Arnold, der gern den Maître de plaisir bei allen Gesellschaften spielte, Sohn reicher Eltern, früher wäre er vielleicht Kavallerieoffizier mit Spielschulden und Weiberaffären geworden. Angeblich studierte er, aber in Wirklichkeit hatte er sich nur als Vereinsmeier einen Namen gemacht. Überall, wo er hinkam, galt er als leichtsinnig, war aber im Grunde ein gutmütiger Junge mit einer niedlichen Stubsnase und lustigen Zwinkeraugen. Der vierte in der Runde hieß Kai. Er war vor dem Abitur von der Schule abgegangen und noch zu den Soldaten gekommen. Er hatte mehr als wir anderen vom Kriege gesehen, redete aber niemals davon. Er wollte Jurist werden, und er studierte so, wie man

Dienst beim Kommiß macht, brav und stur. Eigentlich paßte er nicht recht zu unserer Clique, aber wir mochten ihn gern, er war so etwas wie ein Prellbock, ein Fels im Strom.

Und nun das Mädchen: Das war eine heikle Sache und eigentlich sah es nach einer Gemeinheit aus, daß wir gerade sie und keine andere mitgenommen hatten. Wir nannten sie Cat, weil das gerade in Mode war, wie sie richtig hieß, wußte niemand genau, ich glaube ganz altmodisch Mathilde. Weil sie Cat genannt wurde, mußte sie sich so benehmen, wie man es von jemandem, der diesen Namen hat, erwartet: trinkfest, mannstoll, aber als guter Kamerad und tapfer, wenn es darauf ankommt – alles Dinge, die ihrer Mathilden-Natur nicht recht lagen. Dadurch war etwas Verkrampftes und Schrilles in ihr Wesen und in ihre Bewegungen gekommen, ja sogar in ihre Figur, die etwas zur Fülle neigte, aber durch Hunger und übertriebenen Sport schlank gehalten wurde. Cat lebte genau so frei und unbekümmert wie die anderen Mädchen ihres Jahrgangs. Wir wußten so ziemlich genau Bescheid über die Liebschaften, die Mädchen aus unserer Clique hatten, aber Cat traf es diesmal besonders schlecht, denn unter uns vieren waren drei, die in näheren Beziehungen zu ihr gestanden hatten, oder wenigstens zweieinhalb, denn ich hatte meine Chancen nicht entschlossen genug ausgenutzt wegen meiner Hemmungen Edgar gegenüber, von dem ich wußte, daß er einer meiner Vorgänger gewesen war. Es ist nicht fair, so von Cat zu reden, aber man verrät wenig von ihr, wenn man etwas von ihren Liebschaften sagt. Ihre Mathilden-Natur blieb ganz unberührt davon. Jedesmal, wenn solch eine Episode vorüber war, versank sie in einen gnädigen Dornröschenschlummer, aus dem sie erst wieder erwachte, wenn ein neuer Prinz erschien, dem sie zulächeln konnte.

Diesmal aber präsentierte ihr der böse Zufall die Rechnung und half ihrem Gedächtnis nach. Nur Kai war ahnungslos und sogar in sie verliebt, er wurde rot jedesmal, wenn sie sich beim Sonnenbad neben ihm auf das Kajütendach legte. Das alles machte Cat natürlich etwas nervös. Edgar, der sonst ziemlich abgebrüht war, sagte zu mir, als wir über die Bucht auf die offene See zu kreuzten: »Das Mädchen tut mir leid. Aber ich kann mit Menschen wie Cat, die sich selbst weder lieben noch achten, nicht viel Mitgefühl haben.« Und mit einem fatalen Lächeln setzte er hinzu: »Stell dir vor, wenn die Frauen als Höllen-



strafe Ewigkeiten lang mit ihren Liebhabern in einem Raum eingesperrt würden, und diese Männer müßten sich Ewigkeiten hindurch immer mit den gleichen dummen gemeinen Ausdrücken, über die Vorzüge und Mängel der Mädchen unterhalten. Wenn so etwas in Aussicht stünde, würde von morgen an Keuschheit modern.« Er hatte etwas zu laut gesprochen, Kai drehte sich um und Cat fuhr aus ihrem Sonnenbad am Bug des Bootes auf, sah uns an und strich das Haar aus dem Gesicht. Übrigens hat sie sehr schönes Haar, glatt und kappenartig liegt es dem Kopf an, es ist überhaupt wenig an Cat auszusetzen. Aber hier an Bord war sie für uns alle tabu, unberührbar wie ein Nippfigürchen saß sie auf dem Präsentierteller, das gab ihr einen neuen Reiz. Und wenn sie das Rollenfach, das ihr der Name Cat vorschrieb, besser beherrschte, hätte sie die Lage für sich ausnutzen können. Aber in ihrer Unruhe benahm sie sich ungeschickt wie ein Schulmädchen, das alles falsch macht, was man ihr sagt.

Unser Plan war, mit ein paar Zwischenlandungen in Dänemark über die offene See nach Schweden zu segeln. Die Tour fing nicht anders an als eine Sonntagspartie: spiegelglattes Wasser, blendende Himmelskuppel und beinahe zu wenig Wind, so daß es Zeit genug zum Faulenzen gab. Kai, der einzige unter uns, der den rechten Sportsgeist besaß, war nüchtern geblieben und saß am Steuer. Wir anderen hatten, gegen jeden Seglerbrauch, tagsüber allerlei zusammengetrunken, erst Whisky, dann Sekt, den Arnold gestiftet hatte. Die Flaschen zogen wir, um sie kühl zu halten, an Schnüren im Kielwasser des Bootes hinter uns her. Edgar hatte eine seiner großen Stunden, sein Gesicht war von innen her illuminiert, die Augen, wenigstens für ein Mädchen, zum Verrücktwerden schön, weil sie ihre Kälte allmählich verloren. Plötzlich kommt er auf den Einfall zu baden, streift mit Bewegungen, die mir schlaftrunken vorkommen, Hemd und Hose ab und steht nackt da. Daran war nichts Ungewöhnliches, denn Nacktbaden galt als modern und wir betrieben es mit Selbstverständlichkeit. Ich weiß nicht, warum ich an diesem Tag den nackten Edgar mit anderen Augen als sonst betrachtete, vielleicht ein wenig mit Cats Augen oder mit dem Blick eines Beobachters, der ihn noch nie gesehen hatte.

Es war sehr warm, die Sonne strahlte zugleich vom Himmel und vom Wasser her, trotzdem schien Edgar zu frösteln. Bei seinem An-

blick fiel mir etwas ein, was Cat zu mir gesagt hatte an jenem Abend, da es beinah so weit zwischen uns gewesen war: »Hoffentlich«, hatte sie mit einem Lachen, das gar nicht lustig klang, gesagt, »bist du nicht so wie dein Bruder.« Und als ich fragte, was ihr an Edgar nicht gefalle, meinte sie: »Er redet über Dinge, über die man besser schweigt.« Und als ich wissen wollte, über welche Dinge: »Er hat mir einmal gestanden, daß ihn noch nie im Leben etwas wirklich ergriffen hat, so sehr er auch darauf wartet.« Als ich Edgar in seinem etwas gekünstelten Kontrapost wie ein schönes Aktmodell am Bootsheck stehen sah, fielen mir Cats Worte ein. Sie fielen mir ein und ergriffen mich, sie griffen nach meiner Kehle und würgten mich. Fast hätte ich geweint, weil ich einen Bruder hatte, der vergeblich darauf wartet, daß ihn etwas im Leben ergreift.

Cat war aus ihrer Ruhelage aufgefahren, als das Stichwort »Baden« fiel. Den Blick hinter der Sonnenbrille ins Leere gerichtet, sagte sie: »Ich bleibe an Bord, jemand muß Wache halten für den Fall, daß wir plötzlich Wind bekommen.« Arnold machte eine spöttische Bemerkung über ihre Segelkünste, Kai kam aus der Kajüte, wo er sich umgezogen hatte, er trug eine Badehose, da er der Sitte des Nacktbadens feindlich gesinnt war. Plötzlich tat Edgar einen Schritt vorwärts, der das Boot zum Schwanken brachte. »Willst du dich nicht ausziehen, Cat«, sagte er. Und als Cat weiter auf die See hinaus blickte und keine Antwort gab, setzte er, um einen Grad dringlicher, hinzu: »Los, zieh dich aus. Sei nicht albern. Du tust das doch nicht zum erstenmal.« Obgleich dies »zum erstenmal« sich logischerweise nur auf das Nacktbaden, diesen mit Unduldsamkeit geübten Brauch der Clique, bezog, blickten Kai, Arnold und ich zugleich erstaunt und ein wenig betroffen zu Edgar auf. Cat brach aus ihrer standbildhaften Erstarrung unvermittelt in Tränen aus, sie schlug die Hände vors Gesicht, ihre Schulterblätter zuckten, ihr Nacken bebte. Als Kai ihr erstes Aufschluchzen hörte, stürzte er sich besinnungslos auf Edgar und die beiden rangen in stummer Erbitterung wie seit den Schultagen nicht mehr. Edgar hatte Boxen und Ringen methodisch studiert, er kannte allerlei Finten und Tricks, während Kai wie ein Tier darauflos ging. Aber aus irgendeinem Grund hatte Edgar heute keine Lust, sich dem wildwütenden Ansprung zu widersetzen. Auf eine lautlose, fast elegante Art war er unter Kais breitem Brustkorb zu Boden geglitten,



befreite sich geschickt aus der Umklammerung und ließ sich, schon wieder lachend, mit einem Sprung ins Wasser fallen. Kai stand betroffen da wie ein Stier, dem plötzlich der Gegner fehlt. Arnold versuchte es mit einem ausgleichenden Lächeln und Schulterklopfen: »Man prügelt sich hier nicht wie auf dem Schulhof. Marsch, nimm ein Bad, das wird dich abkühlen.«

Es wurde ein schöner Abend mit einer lang hingestreckten türkisfarbenen Dämmerung und einer Brise, die uns sanft und stetig der Küste zutrug. Wir segelten vor dem Wind und hatten das Ruder festgebunden. Jeder hatte es sich in einem Nest aus Kissen und Decken bequem gemacht, Cat lag vorn auf dem Kajütendach neben Kai. Wir tranken weiter, aber es kam keine rechte Stimmung auf. Der Abend war so unwahrscheinlich, so wider alle Vernunft und Erwartung schön, die See so leuchtend, der Himmel so überströmend von Licht, daß wir glaubten, die Dämmerung könne an keiner Stelle einfließen in seine pergamentglatte Haut. Seemöwen segelten um unser Boot, die Form ihres Leibes mit den ausgebreiteten Schwingen schien ein Künstler nach vielen Entwürfen gefunden zu haben, sie war ebenso vollkommen wie das millionenfach wiederholte Wellenmuster auf der abendlichen See. Der Wind blies uns sanft in den Nacken und wehte das Haar in die Stirn. Dort, wo die Sonne im Meer ertrunken war, standen Wolkenflocken mit fein ausgekämmten Rändern, sie verzehrten sich schnell, leuchtende Fasern in der Glut. Und doch bewegten uns weder Freude noch Glück beim Anblick dieses vom Licht durchzitterten Himmels und seiner Spiegelung in der See, eher etwas wie Zorn. Zorn, weil dies Schauspiel sich allabendlich nur für sich selber vollzog, ohne Zeugen und Zuschauer, in der schrecklichen Selbstgenügsamkeit der Natur. Ich mußte an eine Szene denken, die ich im Krieg erlebt hatte. Ein abgeschossenes Flugzeug war vor meinen Augen in einen Fjord gestürzt, eigentümlich langsam, mit einer hübschen kleinen Rauchfahne; langsam und lautlos, und die Wasseroberfläche öffnete sich wie unter der Zeitlupe, um es einzulassen. Trotz seiner Tragflächen schwamm es nicht, sondern ging in der unheimlichen Stille unter, ging unter und tauchte nicht wieder auf, jedenfalls habe ich nichts davon gesehen, die Sonne blendete, das Licht tönte, das Meer glättete sich und war genau so kalt und teilnahmslos wie heute. Wir hatten minutenlang geschwiegen, als Edgar sagte: »Ich würde



mich nicht wundern, wenn in einem solchen Augenblick die Welt unterginge. Statt der Dämmerung gibt es dann einfach einen grünen Blitz, der Himmel zerreißt, aber es bleibt alles still, denn wir sind taub geworden. Ich hätte nichts einzuwenden gegen solch einen schmerzlosen Mausestod. Der Tod ist das einzig Wirkliche im Dasein.« Wenn Edgar zu philosophieren anfang, bekam seine Stimme leicht einen unechten Ton. Er schenkte sich den Rest aus der Sektflasche in sein Glas ein und leerte es in einem Zuge. Diese Geste brachte mich mehr gegen ihn auf als seine Worte. »Du bist undankbar«, meinte Arnold, »du hast mehr vom Leben als wir.« Da sieht Edgar ihn an aus weiten, blassen Augensternen, ohne Lidschlag und so lange, bis Arnold den Kopf abwenden muß. »Du irrst dich«, sagt er. Und den Blick zur Toppflagge am Großmast gerichtet: »Mir fehlt etwas. Ich kann den Wind niemals fangen, ich lebe in einer ewigen Flaute.« »Du lügst«, rufe ich dazwischen, »du gefällst dir in dieser Pose. In Wirklichkeit brauchst du mächtig viel Platz und nimmst anderen Leuten die Luft zum Atmen weg.« »Im Augenblick geht es uns jedenfalls gut«, meint Arnold, »und ich möchte mit niemandem tauschen. Möchte immer so leben, überhaupt ewig leben. Ich kann mir keinen besseren Zustand denken.« »Ja, so wie du es verstehst«, sagt Edgar, »von Augenblick zu Augenblick, in großen Sprüngen, mit Siebenmeilenstiefeln, die weite Strecken des Tages auslassen: die Unlust morgens beim Erwachen, die leeren Stunden des frühen Nachmittags, wenn die Zeit sich wie ein fauliger Tümpel ausdehnt, Regen und Naßkälte im Herbst, Examensangst und die ständige Nähe von Menschen, die man nicht leiden kann. Eigentlich dürfte der Siebenmeilenstiefel nur ein einziges Mal am Tage die Erde berühren.« »Zum Beispiel jetzt«, sagte Arnold, »nach Sonnenuntergang oder kurz nach Mitternacht, wenn die zähen Wellen der Müdigkeit verscheucht sind und man hellwach und nüchtern ist wie niemals am Tag.« »Ihr gebt euch zuviel mit euch selber ab«, unterbricht Kai, »ihr müßtet mehr arbeiten. Dabei hat man immer das gleiche angespannte Gefühl eines Ochsen, der unterm Joch geht.«

»Kai hat nicht genug getrunken«, ruft Arnold, »deshalb meint er, er hätte 'nen Ochsenkopf.« Gelächter, mehrstimmig, man weiß nicht, wo es herkommt, denn die Gesichter bleiben ernst dabei. »Danke«, sagt Kai, »ich trinke nicht an Bord. Es ist unsportlich.« »Wir sind hier kein Sportverein«, widerspricht Arnold lachend, »wir machen einen

Abendbummel per Segelboot.« »Ihr wollt immer alles auf einmal haben«, meint Kai, »Sonnenuntergang, Abendbrise, Bewegung, Mädchen, Rausch und Philosophie.« Edgar fährt aus seinen Wachträume-  
reien auf und tut einen Lidschlag, es ist wie der erste Atemzug nach langer Bewußtlosigkeit. »Kai ist in Ordnung«, sagt er, »ich möchte mich mit ihm versöhnen.« »Meinetwegen«, sagt Kai, »vorausgesetzt, daß du Cat in Ruhe läßt.« »Ja, richtig, Cat«, Edgar tippt sich an die Stirn, »wo ist sie eigentlich. Ich hatte sie fast vergessen. Gib Laut, Cat, sei nicht stumm wie ein Fisch.« »Hier bin ich«, Cats Stimme ist die eines erschrockenen Schulmädchens, das der Lehrer im Unterricht aufruft. Edgar klettert aufs Kajütendach und reicht Cat und Kai zwei gefüllte Gläser. Cat nimmt einen vogelhaft kleinen Schluck, dann noch einen, ihre Kehle preßt sich zusammen. »Auf dein Wohl, Cat«, sagt Edgar, »und auf das deine, Kai. Auf euer beider Wohl.« Und als Kai sein Glas auf das Kajütendach niedersetzt: »Wir wollen die beiden leben lassen. Sie sind so anständig.« Wieder Gelächter, nur Kai und Cat tun nicht mit, es ist etwas unheimlich, daß sie so ernst bleiben. »Wie wäre es, Cat, wenn du uns etwas zum Abendessen machtest. Ich habe verdammt Hunger.« Arnold macht den Vorschlag nur, um das schon wieder anwachsende Schweigen zwischen uns zu durchbrechen. Alles um uns herum ist auf einmal zum Zerreißen gespannt: die Leinwand des Großsegels, die Taue der Takelage, der Wasserspiegel und der Himmel, der zittert in seiner Anstrengung, das Licht noch länger zu halten. Angespannte Saiten überall, man wagt nicht, eine davon zu berühren, sie könnte springen mit einem Mißton, den man nie wieder vergißt.

»Jetzt soll Cat uns sagen, was sie vom Leben hält«, ruft Edgar aus. »Cat ist an der Reihe.« »Cat ist dran«, rufen Arnold und ich als seine getreuen Gefolgsleute. Das Mädchen wendet uns den Kopf zu, das schmale, gebräunte Gesicht mit leicht gerunzelter Stirn und etwas hochgezogenen Augenbrauen – endlich, denke ich, bekommt man von ihr einmal etwas anderes zu sehen als das Profil mit der Sonnenbrille. »Ich weiß nicht«, meint sie zögernd, »es kommt mir unrecht vor, über so etwas nachzudenken.« »Cat hat recht«, stimmt Kai zu. »Ach was«, Edgar betrachtet mit unverständlicher Aufmerksamkeit die Innenflächen seiner leeren Hände, »das sagt sie nur, weil sie ein Mädchen ist. Es ist ein Kreuz mit den Mädchen. Immer erzählen sie

einem, was man nicht wissen will. Nur das, was man gern erfahren möchte, behalten sie für sich.«

»Was habt ihr nur immer mit Cat«, fragt Kai, »warum verachtet ihr sie?« Und ehe wir das abstreiten können, setzt er laut, fast heftig hinzu: »Ihr verachtet sie nur, weil ihr ihr nicht gewachsen seid. Wie der Fuchs die Trauben verachtet.« »Ein hübscher Vergleich«, Edgars Stimme klingt schnöde und kalt, »aber ganz so unerreichbar ist unsere Cat wohl nicht. So hoch wie die Trauben für den Fuchs hängt sie nicht.« Diesmal bleibt uns das Lachen im Halse stecken, wir sehen Kai an, seine Schultermuskeln straffen sich, gleich wird er sich erheben. Ein Irrtum: er bleibt sitzen, er senkt sogar den Kopf, auf seine langsame und nachdrückliche Art scheint er zu begreifen. Cat steht plötzlich vor uns, sie streicht sich das Haar aus dem Gesicht mit einer matten Handbewegung. »Vielleicht«, sagt sie mit einer sehr hellen, sehr deutlichen Stimme, »wäre es besser, nicht mehr da zu sein für einen, der sich mit dir eingelassen hat, Edgar. Aber das merkt man erst, wenn es zu spät ist.« Sie dreht uns den Rücken zu und verschwindet durch die Kajütentür, gleich darauf strahlt das kleine Deckenlicht innen auf. Erst jetzt merken wir, daß es draußen inzwischen fast völlig dunkel geworden ist. Wir schweigen. Kein Zweifel, Cat hat die Partie zu ihren Gunsten entschieden durch ihre todtraurige Aufrichtigkeit.

Nach ihrem Abgang ruft Edgar so laut, daß sie es hören muß: »Man soll keine Mädchen mitnehmen auf eine Segeltour. Es gibt nur Ärger. Wären wir unter uns, wie schön würden wir es uns machen.« Wenn er lacht, könnte Edgars Mund auch einem Mädchen gehören, aber die mürbe Stirn, die Schläfenpartie und der scharfe Nasengrat, das alles ist schrecklich männlich und alt und unfruchtbar. »Dabei hat diese Cat auch noch recht. Wie sie das eben gesagt hat, nicht übel, nicht ohne Stolz. Nach dem Stolz von Mädchen hab' ich bisher immer vergeblich Ausschau gehalten.« Und dann, mit einem leichten Aufstampfen des Fußes: »Es wäre besser, wenn sie sich uns verweigerten.« »Das wäre recht unangenehm«, widerspricht Arnold, »ich möchte es mir nicht wünschen.«

Die ersten Lichter der Küste blinken auf, wir entdecken das Leuchtfeuer an der Mole. »Wenn die Mädchen sich weigerten«, sagt Edgar, »hätte man wenigstens ein Ziel, für das es sich lohnt, Kraft und Leiden-



schaft einzusetzen.« »Unsinn«, widerspricht Kai, »Leidenschaft fängt nicht bei den Mädchen an und hört nicht mit ihnen auf. Wer so veranlagt ist, macht alles mit Leidenschaft: Denken, Träumen, Arbeiten, was weiß ich.« »Aber ich bin nicht so veranlagt«, Edgars Stimme klingt gereizt, »wir sind alle nicht so veranlagt. Auch du nicht.« Kai erhebt sich unvermittelt, das Boot bewegt sich mit einem zitternden Ruck. »Ich habe genug von eurem Gerede«, sagt er und er tut etwas, was von Mut zeugt. Vor unseren Augen steigt er die drei Stufen zur Kajüte hinunter und macht die Tür hinter sich zu. »Er will das arme Mädchen trösten«, ruft Arnold ihm nach. Er erhebt sich etwas schwankend, geht auf Zehenspitzen zur Kajütentür, öffnet sie auf einen Spalt und knipst das Deckenlicht aus. In der tiefen, fast sternlosen Dunkelheit bricht ein dreistimmiges Höllengelächter los. In der Kajüte ist's grabesstill. Edgar sagt ziemlich laut: »Laßt sie in Ruhe. Kai braucht 'ne Gelegenheit. Mädchen sind zugänglicher im Dunkeln.« Aber da geht das Licht wieder an, sehr hell, fast weiß strahlt es aus den kleinen Kajütenfenstern. Kai steht vor uns, sein Umriß hebt sich dunkel und schwer vom aufgehellten Hintergrund ab, er sagt kein Wort, aber unser Lachen verstummt. Erst jetzt merken wir, wie betrunken wir sind. Wir haben alle drei den gleichen Grad von Betrunktheit erreicht, das gibt uns ein brüderliches Gefühl. Das Leuchtfeuer der Küste ist bedrohlich nah gerückt, Kai übernimmt das Steuer. Lautlos gleitet unser Boot in den kleinen, ummauerten Hafen.

Geschlafen hat keiner von uns in dieser Nacht. Vier lagen in den Kojen der Kajüte, der fünfte hielt Wache an Deck. Von drei bis fünf war ich an der Reihe. Ich fand Edgar, den ich ablösen sollte, schlafend auf dem Kajütendach. Er lag auf dem Rücken, mit etwas abgespreizten Beinen und Armen, den Kopf unbequem flach und tief auf den Brettern. Es tat mir leid, ihn wecken zu müssen, so ruhig und still lag er da im Licht des halben Mondes. Als ich ihn an der Schulter berührte, fuhr er auf: »Wer ist da?« Er starrte mich aus weit geöffneten reglosen Augensternen an. »Gut, daß du mich geweckt hast. Ich habe schrecklich geträumt.« Während meiner Wache verfinsterte sich der Himmel, nur noch vereinzelte Sterne ritzten wie mit scharfen Lichtmesserchen die niedrig hängende Wolkendecke auf. Der Wind schlief ein, aber ich spürte, er lag in der Nähe in einem Hinterhalt, lag zu-

sammengerollt wie ein Hund, der jeden Augenblick aufspringen und angreifen kann. Hing, Kopf nach unten, in der Takelage, eine unförmige riesige Fledermaus. Er war da und wartete. Sein fauliger Atem lag in der Luft. Es war schwül und feucht. Punkt fünf Uhr, zur festgesetzten Startzeit, kam der Wind, eilig wie einer, der sich im letzten Augenblick einer Verabredung entsinnt. Ein gutgelaunter, leichtfertiger Bursche von Wind meldete sich mit ein paar spielerischen Wasserschnörkeln und Luftkapriolen zur Stelle. Ich weckte die anderen. Edgar war blaß und stumm, Arnold litt an Katzenjammer. Es wurde ein unlustiger Aufbruch im Morgengrauen.

Der Wind blieb böig, sprang bald von hier, bald von dort das Großsegel an und zog sich dann wieder zurück. Die Wasserfläche war gläsern spröde und rau, in zahllose scharfe Scherbensplitter zerschlagen. Das Boot lag entweder zu hoch oder zu schräg am Wind, ein paarmal begann das Segel zu schlackern. Es fiel uns schwer, zu manövrieren, wir wendeten ungenau. Edgar, Arnold und ich hatten jahrelang nicht mehr gesegelt. Es zeigte sich, daß die Mannschaft nicht richtig eingespielt war. Sicher wäre es besser gewesen, Kai, der geübter als wir anderen war, das Kommando zu übergeben, aber niemand wagte es, Edgars Führerstellung unter uns anzuzweifeln, und als Kai eine Bemerkung über die Wolken, die ihm nicht gefielen, machte, wurde er ausgelacht. Cat erschien mit dem Frühstück in der Kajütentür. »Eigentlich wollte ich heute nacht von Bord gehen«, sagte sie, »aber Kai hat mir abgeraten. Nicht feige sein, meinte er.« Cats Gesicht war auf eine neue Art zusammengefaßt, kein flackriges Zucken zeigte sich mehr in ihren Zügen.

An diesem Morgen geschah alles an Bord mit einer unheilvollen Verspätung. Jeder von uns hatte das nahende Unwetter an den gerade abgeschnittenen Wolkenbarren erkannt, aber niemand verlor darüber ein Wort. Als der Wind umsprang und so stark von Südwesten blies, daß sich das Boot hart in die Schräge legte und Wasser über die Bordwand schlug, gab es Streit wegen des Segelreffens. Edgar konnte das Boot nicht lange genug im Winde halten, das Großsegel hatte sich festgehakt, Arnold schlug vor, ein Stück weit den Mast hinaufzuklettern, um die Schlinge im Tauwerk zu lösen. Cat sah unseren wirren Manövern gleichgültig zu, sie hatte nichts zu tun, als sich bei jeder Wende von der einen Seite des Bootes auf die andere zu setzen.

Sie tat es ohne Hast, traumbefangen, während die Wellenberge anwuchsen und sich am Bug überschlugen. Bei jedem Angriff des Sturms legte sich unser Boot jetzt so sehr in die Schräge, daß das Segel das Wasser berührte. Wir alle wußten, daß ein Kielboot nicht kentern kann. Wenn es dennoch voll Wasser läuft und untergeht durch sein Gewicht, beruht das fast immer auf einem Kunstfehler, einem Nachlassen der Aufmerksamkeit bei dem erregenden Gleichgewichtsspiel. Mit unserer Sammlung war es heut schlecht bestellt nach der durchwachten, durchfeierten Nacht.

Dazu kam noch eine kleine vertrackte Drehbewegung im Herzen des Bootsleibes, die uns beunruhigte und schwindlig machte. Ich weiß nicht mehr, wie lange wir – nicht gemeinsam, sondern noch immer in jener tiefen Entzweiung befangen – gegen den beginnenden Sturm ankämpften, ich entsinne mich nur noch an den Augenblick, in dem mich, zugleich mit einem neuen Wassersturz vom Rücken her, die Angst ergriff. Ich blickte mich nach den anderen um. Obgleich wir auf engem Raum beieinander saßen, schien der eine merkwürdig weit vom anderen entfernt zu sein. In dem Getöse von Wellen und Wind konnten wir uns nur noch schreiend miteinander verständigen. Carl war in die Kajüte hinuntergegangen, um etwas zu holen, Kai hatte das Steuerruder übernommen, für uns andere blieb nicht viel zu tun.

Ich hatte Zeit zu einer Menge Gedanken, ein unheimliches Gefühl war plötzlich in meinem Kopf entstanden. Ich fühlte mich aufgerüttelt, an den Schultern gerüttelt: entscheide dich, ja oder nein. Und ich entschied mich, durchnäßt und zitternd, mit schmerzenden Eingeweiden, in Furcht und Erniedrigung. Gern hätte ich laut um Verzeihung gebeten, aber niemand hörte mir zu. Da ist etwas am Leben, eine Aussicht, eine Freiheit, die man erst dann entdeckt, wenn die Welt nur noch aus graugrünen Wellengebirgen besteht. Ich versprach eine Menge Dinge, die ich tun oder unterlassen wollte, wenn diese Prüfung noch einmal vorüberginge. Ich war zerstreut dabei wie ein Kind, das seine Versprechen nicht halten wird, und die Eltern wissen es ganz genau und freuen sich am guten Willen. Vor allem versprach ich, noch einmal ganz von vorn anzufangen und alles, was bisher gewesen war, auszustreichen.

Ich rede zu viel von mir, das kommt daher, weil man in Augenblicken der Gefahr eigentlich gar nichts von den anderen weiß. Zu-



dem litt ich an einer merkwürdigen Taubheit, die mich bei Kais Weisungen erst einmal tief nachdenken ließ, ehe ich zupackte. Ich war nur halb bei der Sache und wurde erst wieder hellwach bei der unwahrscheinlichen Szene, die sich mitten im Sturm vor unseren Augen abspielte.

Edgar, der, gegen die Bootswand gepreßt, untätig zusehen mußte, wie das Großsegel schlackerte und sich von der Gaffel losriß, schien sich plötzlich auf seine Rolle als Kapitän zu besinnen. Er trat einen Schritt vor, wodurch das mühsam gehaltene Gleichgewicht des Bootes einen empfindlichen Stoß erhielt, und brüllte Kai etwas zu, das wir nicht verstanden. Aber der Sinn seines Geschreis war klar: er wollte Kai zwingen, ihm das Steuer zu überlassen. Kai schüttelte den Kopf, seine Bewegungen in diesen letzten Sekunden waren zähflüssig und schwer. Er rührte sich nicht von der Stelle, aber Edgar beugte sich vor und packte den Steuermann an den Schultern. Das Boot machte eine jähe Wendung, gleichsam einen Sprung ins Leere, Wasser schlug uns brennend in die Gesichter, und noch bevor das Gewicht des durchnäßten Segels das Boot in die Tiefe zog, hatte eine Welle die Ringenden mitgenommen. Sanft, fast mütterlich trug sie die beiden davon, wir sahen, ein Stück weit von uns entfernt, auf der offenen See ihre merkwürdig kleinen Köpfe schwimmen. Dann wurden auch wir über Bord gespült und sogleich voneinander getrennt. Im ersten Augenblick erfrischte und ermunterte uns die Berührung mit dem Wasser, wir winkten uns von den Wellenkämmen wie von Berggipfeln zu. Ich sah Kai und Cat, die sich zusammenhielten. Kai deutete in eine bestimmte Richtung. Vielleicht schwamm dort unser Boot kieloben, aber ich sah es nicht und es wäre sinnlos gewesen, in dem wogenden Ineinander von Wellenbergen und -tälern auf ein Ziel zuzuschwimmen. Meine Stimmung war noch immer sehr gut, ich hätte den anderen allerlei Aufmunterndes zurufen können, aber wir trieben immer weiter auseinander. Und ich fühlte mich bald sehr allein im Wellental, umgeben von zerstäubenden Schaumkronen. Ich schluckte Salzwasser, verschluckte mich, hustete, fing an, regelwidrig um mich zu schlagen. . .

Unsere Rettung kommt mir heute noch unwahrscheinlich vor. Sie war es nicht, denn, ohne es zu wissen, befanden wir uns noch in

Sichtweite der Küste und man hatte unser Boot seit dem Aufziehen des Sturmes beobachtet. Das erste, was ich hörte, als ich zu mir kam, war eine tiefe, heisere Stimme, die etwas von ›Herzschwäche‹ sagte und ›zu spät‹. Ich zwang mich, die Augen zu öffnen. Cat, Arnold und Kai lehnten, in Decken gehüllt, an der Kajütenwand des Rettungsboots, mit einem apathischen Ausdruck in den vom Schrecken geweiteten Gesichtern. Abseits von den anderen, auf dem Vorderdeck, umgeben von einem Halbkreis von Männern, lag Edgar, Arme und Beine etwas abgespreizt, den Kopf sehr tief gebettet, mit weit offenen, in den Himmel gerichteten Augen. Ein Wasserrinnsal floß aus seinem Mundwinkel über das Kinn, das war das einzige, was sich an ihm regte. Mir fiel ein, daß ich ihn in der gleichen Lage in der Nacht bei seiner Wache in tiefem Schlaf auf dem Kajütendach vorgefunden hatte, aber aus irgendeinem Grund wußte ich gleich, als ich die Augen aufschlug, daß Edgar nicht mehr lebte.

BERTOLT BRECHT  
UNVERÖFFENTLICHTE GEDICHTE  
AUS DEM NACHLASS  
DER BELEHRMICH

ALS ich jung war, ließ ich mir auf eine Holztafel  
Mit Messer und Tusche einen alten Kerl zeichnen  
Der sich auf der Brust kratzt, weil er rüdig ist  
Aber flehend blickt, weil er Belehrung erhofft.  
Eine zweite Tafel für die andere Ecke der Stube  
Die einen jungen Menschen zeigen sollte, der ihn belehrt  
Wurde nicht fertiggestellt.

Als ich jung war, hoffte ich  
Daß ich einen Alten fände, der sich belehren ließe.  
Wenn ich alt sein werde, hoffe ich  
Findet sich ein junger Mensch, und ich  
Lasse mich belehren.



WIE lange  
Dauern die Werke? So lange  
Als bis sie fertig sind.  
So lange sie nämlich Mühe machen  
Verfallen sie nicht.

Einladend zur Mühe  
Belohnend die Beteiligung  
Ist ihr Wesen von Dauer so lange  
Sie einladen und belohnen.

Die nützlichen  
Verlangen Menschen  
Die kunstvollen  
Haben Platz für Kunst  
Die weisen  
Verlangen Weisheit  
Die zur Vollständigkeit bestimmten  
Weisen Lücken auf  
Die langdauernden  
Sind ständig am Einfallen  
Die wirklich groß geplanten  
sind unfertig.

Unvollkommen noch  
Wie die Mauer, die den Efeu erwartet  
(Die war einst unfertig  
Vor alters, vor der Efeu kam, kahl!)

Unhaltbar noch  
Wie die Maschine, die gebraucht wird  
Aber nicht ausreicht  
Aber eine bessere verspricht.  
So gebaut sein muß  
Das Werk für die Dauer wie  
Die Maschine voll der Mängel.

## LOB DES ZWEIFELS

**G**ELOBT sei der Zweifel! Ich rate euch, begrüßt mir  
Heiter und mit Achtung den  
Der euer Wort wie einen schlechten Pfennig prüft!  
Ich wollte, ihr wäret weise und gäbt  
Euer Wort nicht allzu zuversichtlich.

Lest die Geschichte und seht  
In wilder Flucht die unbesieglichen Heere.  
Allenthalben  
Stürzen unzerstörbare Festungen ein, und  
Wenn die auslaufende Armada unzählbar war  
Die zurückkehrenden Schiffe  
Waren zählbar.

So stand eines Tages ein Mann auf dem unbesteigbaren Berg  
Und ein Schiff erreichte das Ende des  
Unendlichen Meers.

Oh schönes Kopfschütteln  
Über der unbestreitbaren Wahrheit!  
Oh tapfere Kur des Arztes  
An dem rettungslos verlorenen Kranken!

Schönster aller Zweifel aber  
Wenn die verzagten Geschwächten den Kopf heben und  
An die Stärke ihrer Unterdrücker  
Nicht mehr glauben!

## LAUTE

S PÄTER, im Herbst  
Hausen in den Silberpappeln große Schwärme von  
Krähen

Aber den ganzen Sommer durch höre ich  
Da die Gegend vogellos ist  
Nur Laute von Menschen rührend.  
Ich bins zufrieden.



## TANNEN

**I**N der Frühe  
Sind die Tannen kupfern.  
So sah ich sie  
Vor einem halben Jahrhundert  
Vor zwei Weltkriegen  
Mit jungen Augen.

## BÖSER MORGEN

**D**IE Silberpappel, eine ortsbekannte Schönheit  
Heut eine alte Vettel. Der See  
Eine Lache Abwaschwasser, nicht rühren!  
Die Fuchsien unter dem Löwenmaul billig und eitel.  
Warum?  
Heut nacht im Traum sah ich Finger, auf mich deutend  
Wie auf einen Aussätzigen. Sie waren zerarbeitet und  
Sie waren gebrochen.

Unwissende! schrie ich  
Schuldbewußt.

## ÜBER DAS LEHREN OHNE SCHÜLER

LEHREN ohne Schüler  
Schreiben ohne Ruhm  
Ist schwierig.

Es ist so schön, am morgen wegzugehen  
Mit den frisch beschriebenen Blättern  
Zudem wartenden Drucker, über den summanden Markt  
Wo Fleisch verkauft wird und Handwerkszeug!  
Du verkaufst Sätze.

Der Fahrer ist schnell gefahren  
Er hat nicht gefrühstückt  
Jede Kurve war ein Risiko  
Er tritt eilig in die Tür:  
Der, den er abholen sollte  
Ist schon aufgebrochen.

Dort spricht der, dem niemand zuhört:  
Er spricht zu laut  
Er wiederholt sich.  
Er spricht Falsches:  
Er wird nicht verbessert.



## DER RADWECHSEL

**I**CH sitze am Straßenhang.  
Der Fahrer wechselt das Rad.  
Ich bin nicht gern, wo ich herkomme.  
Ich bin nicht gern, wo ich hinfahre.  
Warum sehe ich den Radwechsel  
Mit Ungeduld?

## SCHWIERIGE ZEITEN

STEHEND an meinem Schreibpult  
Sehe ich durchs Fenster im Garten den Holunderstrauch  
Und erkenne darin etwas Rotes und etwas Schwarzes  
Und erinnere mich plötzlich des Holders  
Meiner Kindheit in Augsburg.  
Mehrere Minuten erwäge ich  
Ganz ernsthaft, ob ich zum Tisch gehen soll  
Meine Brille holen, um wieder  
Die schwarzen Beeren an den roten Zweiglein zu sehen.

DER BAUER KÜMMERT SICH  
UM SEINEN ACKER

I

**D**ER Bauer kümmert sich um seinen Acker  
Hält sein Vieh instand, zahlt Steuern  
Macht Kinder, damit er die Knechte einspart und  
Hängt vom Milchpreis ab.  
Die Städter reden von der Liebe zur Scholle  
Vom gesunden Bauernstamm und  
Daß der Bauer das Fundament der Nation ist.

2

Die Städter reden von der Liebe zur Scholle  
Vom gesunden Bauernstamm und  
Daß der Bauer das Fundament der Nation ist.  
Der Bauer kümmert sich um seinen Acker  
Hält sein Vieh instand, zahlt Steuern  
Macht Kinder, damit er die Knechte einspart und  
Hängt vom Milchpreis ab.



## LIBRETTO DER NEUEN OPER

Richard Strauß an Hugo von Hofmannsthal

Garmisch, den 6. 7. 1908

»... Ihre Verse bei der Erkennung des Orest durch Elektra sind wunderschön und bereits komponiert. Sie sind der geborene Librettist, in meinen Augen das größte Kompliment, da ich es für viel schwerer halte, eine gute Operndichtung zu schreiben als ein schönes Theaterstück. Sie werden natürlich anderer Ansicht sein und haben dabei ebenso recht wie ich!...«

Hugo von Hofmannsthal an Richard Strauß

Rodaun, 8. 7. 1908

»... Das Kompliment, ein guter Librettist zu sein, namentlich aus Ihrem Munde, schätze ich sehr hoch und es macht mir sehr große Freude...«

## WOLFGANG FORTNER SUBTILSTE VERSTÄNDIGUNG

IM Briefwechsel Strauß-Hofmannsthal haben wir das klassische Zeugnis einer gemeinsamen Opernarbeit von Librettist und Komponist. Das gegenseitige Bemühen, etwas »ganz Neues« zu schaffen, etwas, das der alten Spieloper ähnlicher sehen wird als den »Meistersingern« oder der »Feuersnot«, die noch im Banne Wagners stand, verlangte beiden höchste Intensität ab. Sie waren sich beide bewußt, daß es »subtilster Verständigung« bedurfte.

Ich fand eine andere Lage vor. Federico García Lorca, der Dichter der »Bluthochzeit«, ist seit zwanzig Jahren tot. Er, selber ein glühender Verehrer und Kenner des musikalischen Theaters, wäre sicher ein guter Gesprächspartner, ein Helfer und Anreger gewesen. Vielleicht deshalb, weil ich mich mit Lorca nicht unterhalten kann, fühle ich mich zur Rechtfertigung verpflichtet, warum ich eines seiner dramatischen Werke vertont habe. Die »Bluthochzeit« war Lorcas erstes Werk, das man in Deutschland aufführte. Hermine Körner spielte die Mutter unter der

Intendanz Karl Heinz Ruppels in Stuttgart. Dieser Aufführung folgten weitere in Deutschland. Für die Hamburger Aufführung lud mich Karlheinz Stroux ein, die Bühnenmusik zu schreiben. Bühnenmusik bei den meisten Stücken sind sie nichts weiter als Überleitungen von einer Szene zur anderen, Geräusche, die Verwandlungsmaschinerie, die Pausen, zu übertönen. Es ist Gepflogenheit geworden, zu Molière, Couperin, zu Shakespeare Purcell hinzuzunehmen, was ich nicht legitim finde. Es besteht keine Notwendigkeit, das Wortdrama mit Musik aufzufüllen, angenehm zu glätten, kabarettistisch aufzulockern, es sei denn, die Musik gäbe zum Wort einen eigenen Gehalt hinzu, so wie Mendelssohns Sommernachtstraum-Musik die romantische Stimmung einer späteren Epoche hinzugibt. Und selbstverständlich ist Bühnenmusik erforderlich, wenn das Stück Lieder und Tänze enthält.

Bei meiner Beschäftigung mit Lorcas »Bluthochzeit« stieß ich beim ersten Bild des dritten Aktes auf die Regieanweisung: Wald. Es ist Nacht. Große, feuchte Stämme. Alles ist in Dunkelheit gehüllt. Man hört zwei Violinen. – In Lorcas Manuskript stand es noch deutlicher: Es erklingen zwei Violinen, den Wald ausdrückend.

Das bedeutet sicher nicht, die Violinen sollten eine Art Stimmungsmusik zaubern, ein »Waldweben«, ein Rauschen der Bäume und Zwitschern der Vögel malen. Und sicher keine Musikanten im Wald!! Waldgnomen mit Geigen! Die beiden Violinen sind der Wald wirklich. Sie sollen die gleiche Funktion erfüllen wie das Wort, den Wald aufbauen, das dunkle Verstricktsein, das Ausgesetztsein der Liebenden, das Bedrohtsein der Flüchtigen von ihren Häschern ausdrücken.

Ich begriff, daß an dieser Stelle die Funktion des Bühnenmusikers überschritten werden mußte durch die Anweisung des Dichters. Lorca verlangt vom Musiker, die geistige Wirklichkeit Wald zu komponieren.

Lorca selber war hochmusikalisch. Er war ein leidenschaftlicher Sammler von Liedern und Tänzen und hat sie selber zur Gitarre vortragen. Mit Manuel de Falla zusammen hat Lorca eine Broschüre über den Cante Jondo herausgegeben. In seinen dramatischen Dichtungen schwebte ihm die Einheit von Wort-Lied-Tanz oder Pantomime vor.

Die »Bluthochzeit« ist in der Tat eine Art Libretto, ein unerhört schönes lyrisches Libretto mit sangbaren Partien. Sie hat, wie Emil

Belzner einmal schrieb, »etwas vom schwermütig-balladesken Tanz, von wechselnder Farbe, von tiefsinniger Schwingung der Schwere mit dem Leichten, des Ernstes mit der Lebensfreude, Heidnisches und Christliches mit einer eigenartig faszinierenden spanischen Mischung«.

Kein Opernlibretto also, das den autonomen Gesetzen der Musik, ihrem Lied- und Arienhaften oder auch sinfonischen Formen unterworfen wäre. Ein Schauspiel lag vor, umzuschmelzen zum musikalischen Werk!

Erst in jüngster Vergangenheit mehren sich die Beispiele solcher Vertonungen: »Pelléas et Mélisande«, »Salome«, »Wozzeck« (Verdi scheint die Notwendigkeit zu beweisen, welche Veränderungen das Drama Shakespeares oder Schillers erfahren mußte, zum brauchbaren Libretto zu werden). Im Text der Dichter Maeterlinck, Wilde und Büchner mußte neben der eigentlichen, die Komponisten Debussy, Strauß und Berg faszinierenden dramatischen Handlung und lyrischen Atmosphäre etwas von den Formelementen immanent vorhanden sein, die musikalisch aufgefangen und weitergeführt werden konnten. Alban Berg reizte das Fragment »Wozzeck«, nicht das abgeschlossene Drama »Dantons Tod« zur Vertonung.

Jene Regiebemerkung Lorcas im dritten Akt der »Bluthochzeit« gab mir den Anstoß. Ich entdeckte, wieviel mehr Dinge im Text steckten, die zur musikalischen Umsetzung verlockten. Natürlich die liedhaften Partien: das Wiegenlied, die Brautgesänge. Und da standen plötzlich neben der Prosa Verse. Ihre Rhythmen deuteten an, eine andere Stufe soll betreten, eine neue Steigerung erzielt werden. Die Schlußszene, die jedem Schauspielregisseur Kopfzerbrechen verursacht, jene großartige Klage der Mutter und der Braut, ihre »Reflexionen« über das Messer, wo die Metapher (»Eure Tränen sind Tränen der Augen, nichts weiter, aber meine kommen, wenn ich allein bin, aus meinen Fußsohlen, aus meinen Wurzeln —«) die Monotonie des Satzes zu Ende steigern in einem lyrischen Rhythmus immer mehr sich verkürzender Verse (»Fisch ohne Schuppen/Fisch ohne Fluß —«), da zeigt sich die Grenze des Wortes und die Möglichkeit der Musik besonders stark. Scheint nicht selbst in der vorzüglichsten Interpretation einer hinreißenden Sprecherin hier ein nicht-mehr-darüber-Können erreicht? Die Musik kann die Steigerung noch überbieten; sie kann die Tragödie zu Ende singen.



Ich fand in Lorcas »Bluthochzeit« etwas von der Urform eines Librettos vorgezeichnet. Sie waren bei Lorca aus einem inneren musikalischen Bedürfnis entstanden. Er hat dabei immer an Musik gedacht.

Ich sehe jedes der einzelnen sieben Bilder von *einem* lyrischen Grundthema beherrscht.

Warum z. B. ist die Waldszene keine banale Blutrachegeschichte? Weil sie keine reale Szene ist, weil Worte und die beiden Geigen, die Funktion haben, die Wirklichkeit der Handlung zu verfremden. Der fliehende verfolgte Leonardo sagt:

»Vögel des dämmernden Morgens  
durchschlüpfen bereits das Gezweige.  
Die Nacht legt zum Sterben sich nieder  
auf den schartigen Graten der Felsen.«

Der Mond erscheint:

»Ich schwimme im Strudel des Stromes,  
ich – runder Schwan der Gewässer.  
Ich – Auge der Kathedralen,  
leihe den nächtlichen Blättern  
den Schimmer des dämmernden Morgens:  
Entkommen können sie *nicht!*«

Der Mond, der Tod in Kleidern einer Bettlerin, sind keine realen Gestalten. Ihre Sprache, Metapher und Rhythmus, verrät die irrationale Situation. Der Schauspieler des Mondes wird lediglich ein Gedicht aufsagen, der Sänger des Mondes wird die Irrationalität seiner Erscheinung überhöhen können.

Jedes Bild hat seine musikalische Grundfarbe: das Wiegenlied des zweiten Bildes, die Brautwerbung des dritten Bildes, der Cante Jondo des vierten Bildes und so fort. Der Wechsel zwischen realistischen Situationen und irrealer Verzauberung geht auch durch die Personen selber hindurch. Der Bräutigam, der Vater, die Holzfäller, gehören in das helle Licht des nüchternen Tags. Die Mutter, Leonardo, die Braut gehören zum Dunkel der Nacht, die »eine Nacht der Gefühle« ist. Daß der Vater und der Bräutigam Sprechrollen bleiben, gehört zu ihrem Charakter. Der Tod, im Kleide der Bettlerin, ist eine Chansonrolle.

Die drei Akte der »Bluthochzeit« sind aufgeteilt in sieben Bilder. Ich habe sie mit Orchesterzwischenspielen überbrückt. Sie haben die Funktion von Nachspielen zum vorangegangenen oder auch von Vorspielen zum folgenden Bild. Die musikalische Gestaltung der Bilder ergibt sich aus der Verbindung von Rondoform und Variation. Eine Möglichkeit, auch über die Grenzen der einzelnen Bilder hinweg bestimmte musikalisch-geistige Zusammenhänge durch das ganze Stück hindurch unverändert wiederkehren zu lassen und für die entsprechende Situation neu zu formulieren.

In Lorcas Text finde ich das vorzüglichste, was einem Musiker zur Komposition angeboten werden kann! Ein »übliches Libretto«, dessen Verfasser nach der Vertonung schielt, würde mich nicht reizen. Banalitäten kann ich nicht vertonen.

Es ist schwer, zu erläutern, wie das Wort, der einzelne Vers oder Satz in Musik bzw. in Gesang umgesetzt wird. Knapp läßt sich sagen: die stärkere Wirkung scheint mir eine unterspielende Musik zu erreichen. Das Bekenntnis der Braut z. B.: »Ich liebe dich«, das beim romantischen Komponisten (bei Puccini wäre es der Fortissimo-Schluß eines Liebesduetts!) die ganze Instrumentation überanstrengt, lasse ich lieber flüstern. Ebenso:

»Vereint! Und wenn sie uns trennen,  
so trennen sie tot mich von dir.«

Doch eine große Schwierigkeit kommt für den Komponisten der »Bluthochzeit« hinzu: Ihr Dichter ist Spanier, die Handlung des Dramas in der spanischen Welt angesiedelt. Lorcas »Wortgesamt hat Physiognomie«, eine vielsträhnige, vielgefurchte, z. T. für uns völlig fremde Physiognomie. Enrique Beck, dem wir die gültige Lorca-Übertragung verdanken, hat alle Züge dieser Physiognomie in seinem Vorwort zu den »Gedichten« aufgezeigt: »Ich sehe in ihr Züge Zurbarans, fühle El Greco, empfinde Murillo, schaue Velázquez, betrachte Ribalta, Herrera, Pacheco – Goya kommt mir nah. In diesem Wortgesicht, das Juan Gris, Picasso, Salvador Dalí benerven, ist alles Überlieferte: der Synkretismus alter Seefahrerkulturen, unzähliges Schöne ihrer Phantasie – gemodelt nach dem Inbegriff des Immers, der auch das Heut umarmt mit seinen Inhalten und seiner Kunst im Ausdruck. Klangreize Rimbauds und Verlaines sind darin und über

das Marqués de Villanova Dichtung: Mallarmé – in Andalusiens Tonart transponiert; Debussy und de Falla. Und Góngora, Lope de Vega, Calderón, Gil Vicente, Juan Ramón Jiménez, Rubén Darío, Azorín, Machado, Unamuno. Und in der Bildlichkeit auch Bildlichkeit skandinavischer Dichtung.»

Für den deutschen Komponisten eine Erschwerung, eine Belastung: »Spanische Musik«, die sich anbot, mußte vergessen werden! Spanische Folklore läßt sich nicht selber machen. Ich meine, Loras spanische Physiognomie konnte sich am ungefährlichsten umsetzen lassen durch die Verwendung alter, originaler andalusischer Weisen, die Lorca z. T. selber aufgezeichnet hat. Sie galt es, mit meiner musikalischen Sprache logisch zu verbinden.

Die Rechtfertigung gegenüber Lorca, die Legitimation meiner musikalischen Dramatisierung muß das Werk selber bei seiner Uraufführung, die nahe bevorsteht, erweisen.

## FERDINAND LION · CARDILLAC I UND II

Aus der Figur des Goldschmieds Cardillac, der in der E. T. A. Hoffmannschen Novelle »Das Fräulein von Scudery« die Käufer seiner Werke ermordet, wollte ich einen Helden der Sachlichkeit machen. Es war der Moment, wo, wie der Titel einer Berliner Revue lautete, die Neue Sachlichkeit in der Luft lag. Die Person Hindemiths selbst, knapp, streng, der Klangwelt jenseits aller Gefühle ihren sachlichen Eigenwert gebend, wies nach dieser Richtung, die Cardillac verkörpern konnte, weil ihm seine Werke mehr als alle Menschen am Herzen liegen. Aber blieb sein Schicksal nicht der romantisch-pathologische Ausnahmefall einer aus geheimen Gründen verstörten Seele? Charakteristisch genug, daß sich Akt I und III des Libretto im Nächtigen abspielen. Die Sachlichkeit dagegen rühmte sich, taghell zu sein.

Was hätte Hindemith im entscheidenden Moment, als er sich dem Problem der Oper zuwandte, gebraucht? Einen modernen Stoff, un-

beschwert von Geschichte, ohne Verhüllung noch Masken, mutig und sogar übermütig die Gegenwart anpackend, vielleicht verflochten mit Wirtschaft – ein abenteuerliches Geschehen, ähnlich wie das Schicksal des Zündholzmagnaten Kreuger. Die Kenner, als sie den Titel der geplanten Oper lasen, meinten, da sei ein Druckfehler und es handle sich um die Automarke Cadillac. Aber ein so orientierter Librettist ließ trotz allgemeiner Umfrage (auch bei Georg Kaiser, der durch sein Stück »Gas« dafür vorbestimmt schien) sich nicht finden. Gäbe es eine Geschichte nicht nur der vollendeten, sondern auch der fast geborenen Kunstwerke, so würde man die Klagen der Komponisten hören, die die Klangwellen einer neuen Gegenwart erfassen und meistern könnten, doch es fehlt ihnen die materielle Dichtungsbasis; der Gehülfe bleibt abwesend oder er versagt. Von Fall zu Fall ist das Verhältnis zwischen Textdichter und Komponist, der Grad ihres *connubium et commercium* verschieden. Welcher der beiden ist der Vater, welcher die Mutter des Opernprodukts als Frucht ihrer Gemeinsamkeit? Sie durchläuft meist eine Skala von Gefühlen: von Gehorsam und liebdienlicher Unterwerfung bis zum Trotz und der Rebellion, von dem Stolz des Librettisten, der ausschlaggebende Partner zu sein und der demütigen Erwartung des Musikers – er ist der lang Wartende und Hoffende – bis er vergißt, daß überhaupt ein anderer mitbeteiligt war. Es sind meist drei Faktoren im Spiel: der Urtext, der Text, die Musik. So wurde von Da Ponte, dem venezianischen Librettisten Mozarts, aus dem Urtext von Beaumarchais das Revolutionäre eines Figaro ausgemerzt, der alle Berufe und Stände als Arrivist durchstürmt und die Herrschaft der Almavivas bedroht und bald stürzen wird. Da Ponte gab also ein Weniger, das sich aber in der Musik in ein Mehr verwandelte, weil gerade durch diese Reduzierung um so besser die Summe des ganzen Rokoko einseitig und wie auf ewig intakt gezogen werden konnte, als ob es nie zur Revolution kommen würde. Je bedeutender die beiden Schaffenden sind – oft gedeiht das opus am besten, wenn nicht beide die gleichen Qualitäten haben – um so schwieriger und geheimnisvoller wird die gegenseitige Anpassung, so bei Strauß-Hofmannsthal: der eine war robust, fast derb, von Kraft überquellend, der andere war zartester Erbe und hatte hinter sich im Gedächtnis das habsburgische Reich bis Flandern, Venedig, Spanien; der andere gehörte zum wilhelminischen



Deutschland und hatte daher einen ganz anderen Rhythmus als den der Dekadenz. Hofmannsthal hatte Wien als Zentrum und als Zeitengrundlage Rokoko und Barock. Strauß dagegen tendierte in vielem nach Berlin, hatte aber auch Beziehungen zu Wien und der langen Reihe von Musikern, die dort zu Hause gewesen waren und die Luft über dieser Hauptstadt mit Klangwellen weiter füllten. Hoffmannsthal hat in seinem Roman »Andreas« mit Venedig die Alpenländer verknüpft, die österreichische Provinz findet sich in der Figur des Ochs von Lerchenau im Rosenkavalier, und wie konnte Strauß dem Dichter in dieser Landschaft folgen!

Hindemith wurde durch den Cardillac-Stoff mitten in die romantische Welt, die er damals perhorreszierte und über die er siegreich zu sein glaubte, gelockt. Zum Teil leistete er keinen Widerstand. Im Gegenteil, die Hauptfigur der Oper, als Träger eines Künstlerschicksals, hatte seine Sympathie, er identifizierte sich liebevoll mit Cardillac und gefiel sich in dessen »kreativen Werkstatt« (Ausdruck, den er später in seinem Vortrag über Bach gebrauchte). Sich so intensiv mit dem Problem des Künstlers zu befassen, ist gut romantisch, also echt hoffmannisch. Die Oper wurde für unsern Neusachlichen zu einer privatesten Beichte, in der er, wenn auch in sachlichen Saxophonklängen, die eigenen Werkfreuden-leiden wiedergab. Wie sehr ihn das Künstlerthema bedrängt, sah man erst, als er zum Protagonisten seiner zweiten großen Oper nochmals einen Künstler wählte, Mathis den Maler. Viele Schwierigkeiten und Widerstände hatten offenbar Hindemith trotz aller seiner jovialen Selbstsicherheit verwundet, so daß als sein Konterfei eine tragische Gestalt entstehen konnte: Cardillac zum Schluß wird von der verständnislosen Menge gelyncht, er, der Unschuldige, der das Beste und Höchste gewollt hat. Doch zehn Jahre nach Vollendung der Oper hatte in Hindemith eine Metamorphose stattgefunden, vielleicht in Folge einer Gemütswendung zum Religiösen nach Erfahrung des allgemeinen Leidens unter Ansätzen von Schwermut (er kennt die vier Temperamente), vielleicht war es aus Demut vor den Meistern und jetzt nicht nur vor Bach, sondern auch vor den Romantikern und also vor Richard Wagner. Vielleicht fürchtete er, die terra firma des alten »Satzes« inmitten einer von Unruhe bedrängten Welt zu verlieren, oder es war der alte Trotz gegen die Zeitströmung, die ihn aus einem Revolutionär zu einem Reaktionär machte.

Also mußte er seine früheren Werke, falls er sie gelten lassen wollte, seinem neuen Ich angleichen. Wie für sein Marienleben, so mußte er für den Cardillac eine zweite Fassung finden: jetzt gab er der Menge recht gegen Cardillac, also gegen sich selbst; der sterbende Cardillac im Wechselgesang mit der Menge erkennt, daß es pietätlos ist, Neuerer zu sein, der Künstler muß Mensch bleiben unter Menschen. Hindemith zog für die zweite Fassung seinen früheren Librettisten nicht zu Rate, um ganz unabhängig zu sein und Stoff und Sprache umzuformen, so daß wir in ihr einen Hindemith ipsissimum haben, der übrigens, echt cardillacmäßig, kostbarste Musikstücke seiner ersten Fassung opferte.

Die Szenenfolge im Cardillac I war in Nummern eingeteilt wie in der Barockoper, mit Sichaushauchen der Stimmungen und Gefühle in Duo, Terzett, Quartett, es war ein Versuch, mit Lust an der Vollkommenheit dieser introvertierten Form, wie überhaupt der junge Hindemith im Einklang mit dem Wesen der Weimarer Republik das Experimentieren liebte. Er verhielt sich dabei bewußt antithetisch zum Wagnerschen Musikdrama, das episch-dramatisch ohne Unterbrechungen hinströmt. Aus den Nummern ergab sich ein Nebeneinander der Personen, jede für sich, statuarisch – die vornehm würdevolle Langsamkeit der Bewegungen hatte einst dem Lebensstil der aristokratischen Erben in Florenz, die die Barockoper ersonnen hatten, entsprochen und, diese Form weiter pflegend, erhielt auch die spätere Oper mit Ausnahme der veristischen Epoche etwas Weihevolleres, Hieratisches, das übrigens zu der Figur des Cardillac, der sein Handwerk zelebriert, besonders gut paßte. In Cardillac II aber wurden die Nummern nahezu aufgegeben zugunsten einer gleichmäßig fortschreitenden Spannung. Jetzt galt es, den Handlungsknoten besser zu schürzen und alle Personen ineinander zu verweben. Erstaunlich, wie diese Umwandlung Hindemith gelungen ist! In Fassung I trat die Dame, der der Ritter das Schmuckstück bringt, nur in dieser Nachtscene auf, dann war ihre Rolle beendet. In Fassung II wird sie zu einer Opernsängerin, sie kommt mit Artisten ihrer Truppe in Cardillacs Werkstatt, erkennt das Diadem, für das der Ritter ermordet worden ist, erscheint dann weiter auf der Bühne, wo sie in einer Lulli-Oper mitspielt; Cardillac steht ihr in der Kulisse gegenüber, es sind zwei Künstler; das Motiv der Kunstübung und ihrer Mühen wird also ver-

doppelt. – Oder andere kunstvolle Verzahnung: in Cardillac I war der Geliebte der Tochter Cardillacs ein Offizier; in II ist er Cardillacs Gehilfe, der also der Werkstatt einverleibt wird, mit Figur und Zügen aus der Zunft- und Knappenzeit. War schon ein Reiz des Hoffmannschen Urtextes gewesen, daß seine Novelle halb am renaissancehaft sonnenüberstrahlten Hof, halb im mittelalterlichen dumpfen und gebundenen Milieu der Handwerker spielte, so wurde in Fassung II das Mittelalterliche um so mehr zur Dominante, als eine Hauptszene der Auftritt Ludwigs XIV., der die Schätze des Goldschmieds zu besichtigen kommt, wegfiel. Wir verloren dabei eine schönste Polonaise, gewannen aber ein Terzett von Vater, Tochter, Gehilfe, von gotischer Keuschheit und Reinheit. Wie schwer wird es, Vorzüge und Nachteile der beiden Fassungen auf gerechte Weise gegeneinander abzuwägen.

Das Hauptproblem für die neue Oper überhaupt war die Gestaltung des Chors. Im Barock war er glänzend frivol behandelt worden: Jäger, Bauern, Soldaten, alle Berufe traten in Ensembles auf, aber tänzerisch-festlich, ohne eigenherrlichen Ernst, als Folie der Adelsgesellschaft, der die Oper als Ausdruck ihres Daseins angehörte. Erst die Romantik gab dem Volk, was des Volkes ist. Es entstand ein Gleichgewicht zwischen den choralen und den individuellen Szenen. Doch seit 1920 war es Zeichen der Zeit, daß das Gregäre gegen die Ichs überhand nahm. Von Jahr zu Jahr gab es politisch-soziale Verschiebungen mit Avancieren der Massen, da war es das Glück der Oper, daß sie in ihrem Vorrat eine Form hatte, die sich rasch dieser neuen Wirklichkeit anpassen und sie sogar überbieten konnte: es war der Chor. Sowohl Cardillac I wie II beginnen mit einem Doppelchor und münden in einem Schlußchor. Paris wird zum Held des Ganzen, und zwar noch mehr in der zweiten Fassung, da in ihr Versailles (der Hof war ein Chor kleineren Ausmaßes gewesen) zurücktrat und in der Unruhe, in dem aufbegehrenden Tumult der Hauptstadt die spätere Zeitschicht der Großen Revolution gleichsam vorausgeahnt wird. Der Schluß wird dann zu einem großen Lehrstück wie im Theater von Brecht – kein Wunder, da Hindemith immer seine größte Freude am Lehren gehabt hat und der von Grund auf wie Cardillac Einsame durch den Chor seiner Schüler immer den Kontakt mit den Vielen erhielt.

Wenn das Schicksal der zukünftigen Oper von dem Gewicht des Choralen abhängt (die Gefahr dabei ist das Abgleiten ins Oratorium),

so muß ihre zweite größte Sorge ihr Verhältnis zur Technik sein, die ebenso sehr oder mehr noch als die Masse zum entscheidenden Kulturfaktor geworden ist. Werden wir ihr unterliegen und wie der Zauberlehrling sie nicht mehr meistern oder sie durch unsere Seelenkraft überbieten oder zum mindesten pari zu ihr stehen? Hier kann Musik als Mittler größte Dienste leisten. Je größere Fortschritte die Technik macht, umso mehr ist Musik verpflichtet, geschwisterlich ihr zu folgen. Es wird nicht mehr getrachtet, die Erscheinungen zu kopieren, sondern sie auf ihre mathematischen Grundlagen zurückzudeuten. In Cardillac I wurde in der Szene, wo der Ritter ermordet wird, die Nacht in ein Flötenduett aufgelöst, und die Musik, unbekümmert um das Drama, das sich oben auf der Bühne abspielte, ging ihren eigenen Weg, die Struktur, die sie begonnen hat, zu Ende führend. Diese Trennung gehörte zu den interessanten Versuchen des Cardillac I als Nachahmung einer ostasiatischen Methode: so erhielt diese Oper zwischen Bach und China einen Weltklang. Andererseits – da lag ein Fehler des Librettisten vor – hätte auch die Handlung auf der Bühne choreographisch fixiert sein sollen, wodurch zugleich zwei Strukturen sich ergeben hätten; es kam nicht nur darauf an, die Nummern zu isolieren, sie hätten auch untereinander durch die Art ihrer Abfolge einen Aufbau errichten sollen. Ein Opernkomponist muß jetzt die Philosophie der Mathematik von Whitehead und Russel kennen. Stand hinter der antiken Schicksalstragödie die euklidische Mathematik, Cocteau nennt mit Recht den Oedipus »une machine infernale«, so steht hinter uns eine ganze Welt von Maschinen. Wenn sich heute im Theater die Zuschauer versammeln, kommen sie unmittelbar als Träger der technischen Welt, als ihre Nutznießer, zugleich als die von ihr Bedrohten und Unterminierten. Sobald sich der Vorhang hebt, sollte ihnen auf der Bühne das, was sie in Wirklichkeit erleben, in souverän spielerischer Über-Ordnung und Summierung gegenübertreten. Gubernetik her für die göttliche Maschine der Oper! In diesem Sinn könnte Cardillac durch seinen Beruf als Goldschmied mit der von ihm geleisteten subtilen Kleinarbeit als das in die Historie zurückgeworfene Spiegelbild eines vollkommenen Technikers gelten. Oder wird die zukünftige Oper eher komisch sein? Wird die Technik in irgendeinem Presto, wie oft in den letzten Sätze der Hindemithschen Quartette, ihr bestes Konterfei erhalten? Dann wird unter seinen



Werken »Neues vom Tage« an erste Stelle rücken. Man erinnert sich an die Szene, wo ein Herr im Hotel sich ein Bad bestellt hat und, als er die Badezimmertür öffnet, ihm Schreie der Angst und der Empörung einer Dame, die gerade badet, entgegen tönen. Anstatt zurückzutreten, will er aus Korrektheit sich entschuldigen, die Dame klingelt um Hilfe; das Personal des Hotels marschiert auf und singt einen Kanon: »Oh wie peinlich, diese Peinlichkeit« – eine Szene, die ganz von Hindemith stammt (der korrekte Herr gilt ihm als der deutsche komische Typus), sie wurde in den Text von Marcellus Schiffer eingearbeitet, hätte aber eigentlich eine Oper für sich werden sollen, die ungeschrieben blieb. *Habent sua fata libretti.*

HEINZ VON CRAMER  
DA WO DIE OPER STERBLICH IST:  
DAS LIBRETTO

So wie es noch vor etlicher Zeit Mode war, die Oper als Kunstform totzusagen, so ist es seit kurzem modern, die Existenz einer »Opernkrise« in Frage zu stellen, ja, geradezu mit den optimistischsten Argumenten abzuleugnen. Und dennoch glaube ich persönlich, daß es sehr wohl eine Krise der Oper gibt, einen Gefahrenpunkt, der ihre Existenz als lebendige Form entscheidend bedroht. Aber man sollte diese Krise weder in der Musik noch in der Aufnahmebereitschaft des Publikums suchen, wie es bisher in der Regel üblich war.

Die heutige Musik scheint mir nicht weniger fähig zur szenischen Wirkung, zum theatralischen Ausdruck als je eine Musik vergangener Epochen. Dazu braucht man nicht nur aus der jüngsten Vergangenheit das Beispiel des »Wozzeck« zu zitieren oder selbst eine Partie wie den Tanz ums Goldene Kalb aus Schönbergs »Moses und Aaron«. Auch die Musik Blachers, Dallapiccolas, Brittens lebt auf der Bühne, das gleiche läßt sich von Einem sagen wie von dem sehr viel weniger konservativen Henze, sogar die ganz konsequenten Versuche im Ge-



biet des Zwölftons und der organisierten Musik – von Bouleze zu Nono – schließen Theaterformen nicht aus. Und der letzte Schrei: die *musique concrète* und die elektronische Musik scheinen fürs erste überhaupt mehr zu illustrativen als zu rein musikalischen Resultaten zu führen.

Ja, man könnte sogar sagen, daß die schonungslose Anwendung der jüngsten Musikerfahrungen der Bühne und damit der Opernform besser täten als das historisierende Zurückgreifen auf überlieferte und bereits allzu verbrauchte Operngesten, wie es sich zum Beispiel in Strawinskys »Rake's progress« findet: wo das distanzierte ästhetische Vergnügen oft die direkte, lebendige Wirkung zerstört.

Was nun das mangelnde Verständnis des Publikums für zeitgenössische Opern anbetrifft, Ablehnung, Pfiffe, so ist das nur zu natürlich. Zu ihrer Zeit ist es Wagner, Verdi und Mozart nicht besser gegangen, und selbst einem Puccini blieb es nicht erspart, der ausgerechnet mit »Madame Butterfly« durchfiel (der heute meistgespielten Oper!). Und wie schnell sich da die Dinge wandeln, zeigt der heutige Breiterefolg des »Wozzeck«.

Nein, ich möchte von einer Krise des Textbuches sprechen, des gesungenen Wortes sowohl als auch der gesamten Musikdramaturgie, dessen also, was am unmittelbarsten mit den Begriffen Theater, Szene und Dramatik zusammenhängt. Hat sich unsere Einstellung zu dem, was »bühnenwirksame« Musik ist, nur wenig verändert, so haben sich unsere literarischen Ansprüche an die Oper jedoch gewaltig, ja entscheidend gewandelt. Und vielleicht tödlich für die ganze Form...

Wir sehen nun den Operntext innerhalb der Gesamtperspektive der aktuellen Theatersituation, und wir verlangen von der Oper, daß sie *auch* »Theater« sei. Wobei wir sie plötzlich den Gesetzen dramaturgischer Logik unterordnen wollen, mit ähnlichen Maßstäben zu messen beginnen, wie wir seit Tschechow und Ibsen gesprochene Dramen zu messen gewohnt sind. So ist uns die Naivität abhanden gekommen, von der doch die Oper lebt, und vor allem die Geduld einer statischen Szene gegenüber, der das gesungene Wort nur in den seltensten Fällen auszuweichen vermag.

Was ist denn die Oper, als Bühnenereignis gesehen? Zuerst einmal Ausnahmezustand! Denn allein die Tatsache des singenden Menschen hebt ja schon alle landläufige Logik auf. Wo Personen singend han-

deln – singend sprechen –, ist alles möglich und alles zu erwarten, denn daß sie singend handeln – singend »sprechen« –, ist bereits Magie, Beginn einer Serie von Wundern. Auch »Rigoletto«, auch »Tosca« sind letztlich Märchen, wenn auch ziemlich grobe, brutale.

So sind die romantische Kraftmeierei eines Hugo und der plumpe Verismus eines Sardou die letzten direkten Verbindungen zwischen dem Sprechtheater und dem Musiktheater einer gleichen Zeit. Nicht umsonst würden wir beides heute im Schauspiel kaum mehr ertragen. Ein anderes Beispiel: »La Traviata« als Oper noch immer echt rührend, ergreifend – »Die Kameliendame« als Theaterstück nicht viel mehr als Paraderolle irgendeines berühmten Stars, der einmal alles Register der »Rührungskunst« ziehen möchte.

Zwischen dem psychologischen Drama der jüngsten Vergangenheit aber, der Suche nach Realität auf der Bühne – die noch immer unsere augenblickliche Theatersituation bestimmt –, und der abstrusen Schau- und Hör-Form »Oper« gibt es keine Verbindung mehr. Jeder Versuch, die Realität, die Schauspiel-Psychologie, auf der Opernbühne einzuführen, muß scheitern. Alle Realität, sobald Musik sich ihrer bemächtigt, hört auf, Realität zu sein. Ein abschreckendes Beispiel für die Wahrheit dieser Beobachtung scheint mir Menottis »Konsul« zu sein, wo die Grenzen zum Kitsch und zur offenbaren Unwahrheit auf breiter Front überschritten werden.

An den Ansprüchen also, die heute an einen Operntext gestellt werden, geht das Libretto zugrunde. Aus diesen Ansprüchen, die die Theaterdisziplinen nicht mehr trennen wollen, entsteht seine Krise. Wenn die Oper auch einmal aus dem Drama herkam, ist sie es heute doch längst nicht mehr. Sie hat eine lange Entwicklung hinter sich, die sich nicht miteins rückgängig machen läßt.

Am Beginn der Form »Oper«, als sie noch die (mißverstandene) Rekonstruktion der antiken Tragödie sein sollte, bei Peri und Monteverdi also, finden wir einmal, für kurze Zeit, das musikalische Drama. Die Spannungen der Worte und Meinungen werden getreulich in tönende Intervalle umgesetzt, es kommt nicht zu Gesang, sondern zu musikalisch gespannter, skandierter Rede, Rezitativen. Das Orchester aber hat nur stützende, begleitende, kadenzierende Funktion (selbständig lediglich in knappen Ritornellen). Hier ist der Anfang zugleich das Ende: es handelt sich um eine einmalige Erfindung, nicht

um einen Weg, eine Richtung, denn die Meisterschaft einer »Krönung der Poppea«, eines »Zweikampfs zwischen Tankred und Clorinda« läßt sich in dieser Hinsicht nicht überbieten.

Um einen Weg zu finden, eine Entwicklungsmöglichkeit, mußte für die Oper der Gesang entdeckt werden. In diesem Augenblick aber hörte sie auf, Drama zu sein; jedenfalls im Sinne des Sprechtheaters. Bei Händel ist dann die Handlung bereits vollends Vorwand zur Musik. Glucks Reformversuche, wie die späteren gleichgerichteten Versuche Wagners, konnten doch nicht zurückführen zu Monteverdi: sie blieben großartiger und bewundernswerter Kampf mit dem Unmöglichen, Auflehnung gegen die Form, die Materie. Und es siegten zum Schluß Form und Materie.

Die Oper blieb, was sie geworden war: dargestellte Musik! Und damit sind wir beim wesentlichsten Punkt dieser Form – der Dramatik. Auch die Oper besitzt die Fähigkeit zur dramatischen Wirkung, gewiß, wer wollte das leugnen. Aber ihre Dramatik entsteht nicht aus dem Widerstreit von Menschen, aus Meinungen, die aufeinanderprallen, oder Taten, aus szenischen Vorgängen. Ihre Dramatik, wenn sie echt und stichhaltig sein soll, entsteht allein aus der Musik, aus musikalischen Kontrasten.

Die Oper ist eine musikalische Form, der das Wort und die Aktion lediglich eine Art Architektonik liefern. Und dieses Gerüst soll man nicht überschätzen. Was macht zum Beispiel die immense Dramatik des Rigoletto-Finale aus? Daß der Vater den Leichnam seiner Tochter in einem Sack trägt und schließlich entdeckt? Doch bestimmt nicht. Wohl aber jenes durchsichtigste musikalische Gewitter, das Verdi darunter entfesselt, jenes sparsamste musikalische Naturereignis, das jemals bisher komponiert wurde: aus Flöten, Kontrabässen, einem summenden Männerchor und jenen menschlichen Stimmen darüber, die nichts als Gesang sind. Zwischen diesem teilnahmslosen Untergrund und der Leidenschaft des Gesanges liegt die Spannung, in den zwei Ebenen also, die sich nie berühren, die fast einander ausschließen – weniger aber in der Ausdruckskraft der Kantilenen selber.

Nicht einmal Mozarts »Don Giovanni« ist im üblichen Theatersinne dramatisch. Dazu hielte die reine Musik den Gang der Handlung viel zu sehr auf. Und wo sich Theaterdramatik einstellt, wie am Schluß, der Höllenfahrt also, der Erscheinung des Komturs, wird sie

doch weit von der musikalischen Spannung, der komponierten Dramatik, des Dramas innerhalb der Musik, übertroffen. Und wo, in der herrlichen »Zauberflöte«, die so ruhig und breit wie ein Strom dahinfließt, fände sich wohl »Dramatik« im Sinne des Sprechtheaters. Und in der Tat, wo sie sich allein auf das gesprochene Wort verläßt – wie in den Sarastro-Szenen – fließt der Strom der Handlung am langsamsten. Das ist nicht nur Schikaneder als Schuld oder Versagen anzukreiden. In so naher Nachbarschaft zur Musik verblaßt das Wort, und wenn es auch von Shakespeare wäre.

Ein anderes Beispiel: Debussys »Pelleas und Melisande«. Maeterlincks sensible Sprache allein würde vielleicht nur Langeweile erregen, das sensible Tongefüge aber, das Debussy ihr gab, erzeugt jene faszinierende Nervosität, die das Merkwürdige dieser einmaligen Oper ausmacht. Bei Hofmannsthal-Strauß finden sich alle diese Erfahrungen zusammengefaßt, und doch bisweilen an die Literatur verraten. Aber weniger weil Hofmannsthals Textbücher zu sehr Dichtung sind, sondern weil die musikalische Kraft von Strauß nicht immer ausreichte, sie in Musik zu verwandeln.

Der interessanteste Vergleich aber bietet sich an, wenn sich – wie beim »Wozzeck« – zwei Genie-Werke aus Literatur und Musik begegnen. Und wenn den Komponisten Ehrfurcht und möglichste Worttreue, der literarischen Vorlage gegenüber, bestimmten. Der Gesang wird wieder zur Deklamation, gewiß, aber der Hauptteil der Musik findet im Orchester statt. Und plötzlich kommt die Dramatik aus dem Orchesterraum, statt von der Bühne, aus dem Stimmgewebe und -kontrast der Instrumente mehr als aus der szenischen Aktion der Darsteller, und der Dirigent wird fast handlungsbestimmender als der Sänger. Läßt man aber die Schockwirkung der Musik beiseite und beschränkt sich auf die reine Theaterwirkung, wird man bemerken, wie aus einem harten, treibenden, bitteren Stück plötzlich ein stellenweis ziemlich gefühlvolles Melodram geworden ist. Und hier überragt Büchner, der Dichter, turmhoch Berg, den Komponisten. Immer, wenn literarische Maßstäbe angelegt werden, die – wie gesagt – bei der Oper kaum etwas zu suchen haben.

Die Fragen, die angesichts eines Librettos zu stellen wären, heißen also: Trägt es der Verfremdungsmöglichkeit der Oper Rechnung, schafft es eine eigene Welt für die Musik, deren einzige Realität die



jeweilige Begabung des Komponisten zu sein hat, bietet es ihm Kontrastmöglichkeiten genug für seine Komposition, hält es diese Kontrastmöglichkeiten im rechten Gleichgewicht, verlangt es ihm Architektonik und große Form ab (denn die kleine Form verliert sich leicht auf der Opernbühne), gibt es ihm Vorwand und Ruhepunkte genug zum Gesang, schafft es ihm Kreuzpunkte für Ensembles – immer noch die wahren Höhepunkte dieser Kunstform –, kurz, setzt es seine musikalische Phantasie in Bewegung.

Aus der Qualität der geschriebenen Musik liest man den Wert eines Textbuches ab, nicht aus seinem gedruckten Wortlaut (und auch nicht einmal aus seiner »Bühnenwirksamkeit«, die oft zeitgebunden ist!). Ist die Musik gut, kann das Textbuch nicht »schlecht« sein. Auch wenn es noch so dumm scheinen mag wie etwa beim »Troubadour«, bei »Lucia di Lammermoor«, bei der »Nachtwandlerin« oder bei den »Meistersingern«.

Das ganze unglückliche Mißverständnis, das auf diesem Gebiet herrscht, zeigt sich am deutlichsten bei der Opernregie, die nur zu gern heutzutage aus Opern Theaterstücke inszeniert, leere Stellen erfindet, um sie mit Gags überschwemmen zu können, die Sänger mit Psychologie überfrachtet, die Musik in Aktion erstickt, Schauspielerei treibt – und mit diesem ganzen Krampf erst Fehler und Brüche in die Handlungen, und seien es auch die simpelsten, hineingeheimnist. Und dabei ist es soviel wichtiger, die Musik zu verstehen als die Vorgänge zwischen den Kulissen. Die Musik dem Publikum begreiflich zu machen, ihre Quellen in der Handlung aufzuzeigen, das sollte das vordringlichste Anliegen einer jeden Opern-Inszenierung sein.

Um nun auf die Krise des Librettos zurückzukommen, so scheint sie nicht so hoffnungslos, wie es auf den ersten Blick aussehen mag. Und zwar, weil es erste Anzeichen gibt, daß sich das bürgerlich-psychologische Theater an einem Endpunkt befindet, sich aufzulösen beginnt, mehr und mehr auseinanderbricht. Noch mißt man zwar, vor allem die Kritik, mit seinen Maßstäben, aber oft kommt man mit diesen Maßstäben selbst beim Sprechtheater nicht mehr weit.

Neue Versuche unterminieren die gute alte dreiaktige Ibsen-Sicherheit, die noch hinter den beunruhigenden Unsicherheiten O'Neills so beruhigend stand, ganz zu schweigen von Tennessee Williams. Ionesco übt mit seiner »Chanteuse chauve« erste vernichtende Kritik



am ewigen Konversier- und Seelenergründungs-Theater. Adamow und Beckett stellen sich außerhalb aller erprobten, bequemen Logiken und es scheint, als stießen sie zu einem Theater der reinen Imagination vor, wo wieder einmal – endlich! – alles möglich wäre.

Ein Ausnahmezustand, auch auf der Schauspielbühne also, von dem aus es vielleicht wieder leichter sein wird, Besonderheit und Stärke der Form »Oper« zu begreifen oder dessen, was aus der Form »Oper« bis heute geworden ist. Auch die mittelbare Teilnahme, die Brecht von seinen Zuschauern verlangte – und oft auch erhält, liegt auf diesem Wege. So würde das Sprechtheater, das das Operntheater zu gefährden begann, ihm nun wieder zur Hilfe kommen? »...Alles kann geschehen, alles ist möglich und wahrscheinlich. Zeit und Raum sind nicht vorhanden, auf einem unbedeutenden wirklichen Boden spinnt die Einbildung weiter und webt neue Muster: eine Mischung von Erinnerungen, Erlebnissen, freien Einfällen, Unwahrscheinlichkeiten und Gelegenheitsdichtungen... Aber ein Bewußtsein steht über allem das des Träumens, für das gibt es keine Geheimnisse, keine Folgerwidrigkeit, keine Skrupel, kein Gesetz. Er verurteilt nicht, er spricht nicht frei, berichtet nur...« Wie es in Strindbergs Vorrede zum »Traumspiel« heißt.

HANS CARL ARTMANN  
SAH EIN KLEINES UNICORN

sah  
ein kleines  
unicorn  
sprach: ade  
und schwung  
das fähnlein  
liebte auch  
ein vaterland  
mit ihm wol  
die holden  
mägdlein  
sprung  
beim fenster  
aus und ein  
liebe  
hochzeit  
sonder gleichen  
aus dem bett  
in die sandalen

zählte wieviel  
glöcklein läuten  
und gedacht mein  
roß zu strählen  
um es in die fremd  
zu reiten

schief bei faun  
und nachtigall  
hell gings mir  
im morgenwinde  
links und rechts  
vor wasserfällen

eichenduft und  
zauberveilchen  
brod und butter  
schwert und lyra  
reich die kisten  
samt den kasten  
elf und elf  
sind dreiundzwanzig  
gärtlein  
voller schmetterlinge

•

tintenhorn  
pfefferkorn  
balsamhorn  
hirsekorn  
noch ist polen  
nicht verloren  
alte liebe  
früh ins grab  
gebt mir einen  
groschen ab

hünengrab  
wald am laab  
noch ist rom  
aus stein aus bein  
kühl muß es  
in kirchen sein  
lerche  
amsel  
wiedehopf  
lichtmeß und  
kaldaunentopf

abendrot  
abendbrod  
morgenrot  
gebt mich nicht  
ins findelhaus  
will nicht in  
ein zauberhaus

schon erwacht  
die böse gicht  
sprich frei:  
eins zwei  
robinson  
du telegramm  
alle tage  
amsterdam  
auf dem zettel  
hans und gretel  
babylon  
laß nicht  
deine hand  
daran

•

biene biene  
botenlohn  
süße anemone  
die frau  
sie lügt  
zum fenster raus  
mein kaiser  
braucht soldaten  
ein kartenspiel  
das kleiderlaus  
die einhorn  
mit dem kuchen

was wollen wir  
ihr sagen  
das gras ist grün  
das möndlein voll  
die wurst weint  
um die würstin  
drum bei herbei  
du ludewig  
o teutschland du  
in ehren hoch  
es stehen viel  
traurerweiden

der bach ist seinem  
wasser hold  
der judas springt  
die bäume an  
ein braves wort  
ist wohlgesagt  
ach bruder und  
ach schwester  
und du  
mein teurer sylvester  
mit dir  
das land tyrol



PETER SUHRKAMP  
DAS UNGLÜCK – UND AUCH DAS GLÜCK

HERR Violett berichtete heute, noch ganz erschüttert, eine Episode, die sich am Rande des alten Berliner Westens während des Angriffs der englischen Bomber am Abend des 22. November zutrug. Ihm war sie von der Tochter der zweiundachtzigjährigen Frau erzählt worden, der einzigen Betreuerin ihrer Mutter in jener denkwürdigen Nacht. Die alte Frau bewohnte schon seit Jahren ihr geräumiges, durch einen tiefen Vorgarten von der Straße abgerücktes Haus mit dieser Tochter allein. Vor sechzig Jahren war sie als junge Frau eingezogen; ihr Mann hatte es damals eigens für sie bauen lassen. Der Mann hatte nur zeitweilig darin gelebt, wenn er, der Leiter einer afrikanischen Handelskompanie, in Europa war. Dann war es der Sitz eines regierenden Herrn, so lebhaft und zugleich abgeschlossen. In Zeiten seiner Abwesenheit war nur die inselhafte Abgeschlossenheit einer Residenz geblieben. Zehn Jahre – dann war das Haus ihr Witwensitz; ihr Mann, dessen selbstlose, unphantastische, aber trotz seiner stoischen Strenge verborgen ehrgeizige Natur selbstverständlich Gegner auf den Plan rief, hatte sich, als seine Methoden in Afrika schmutzig verdächtigt wurden, selbst den Tod gegeben, um damit die Mitwelt zu zwingen, sich seiner Ehre anzunehmen.

Seit die Bewirtschaftung des großen Hauses durch die herrschende Personalknappheit unmöglich geworden war, hatte die Frau – da ihre Kinder, bis auf die einzige Tochter, inzwischen ihren eigenen Lebensstand begründet hatten – sich auf einige Räume im ersten Stock beschränkt, alle übrigen waren zwar noch nach ihrem früheren Stande eingerichtet, aber verschlossen. Im August und September, nach dem großen Unglück Hamburgs, hatte sie ihrem ältesten Sohn, dem Chef eines Hamburger Überseehandelshauses, und dessen Frau einige Räume geöffnet, wenige unruhige Wochen lang, dann waren die Kinder in ihre notdürftig aus Trümmern wieder hergerichtete Wohnung in der geliebten Elbestadt zurückgekehrt. War dieses Intermezzo der Anstoß, war es die letzte Bekundung eines herrscherlichen Willens oder einfach das Bedürfnis, vor dem Lebensabend noch einmal alle aus dem eigenen Stamm fernhin verzweigten Lebenstriebe herein-

zuholen und nah um sich zu vereinigen -: Ende Oktober hatte s ihre drei Söhne, den Kaufmann, den Naturforscher und den Schiff offizier, mit den Frauen des ältesten und jüngsten – der mittlere w unverheiratet – und drei Enkelkindern auf eine volle Woche bei s versammelt. Die Söhne hatten mit den Ihren ihre alten Räume i Haus bewohnt, die sie im wesentlichen so vorfanden, wie sie sie v Jahren verlassen hatten, so daß sie in ihre alten Verhältnisse eingekehrt waren, denen sie sich wohlerzogen und mit jugendliche Lust an gut beherrschten Rollen wieder einfügten. Die Söhne hatte wohl ein Gefühl von Abschied wehmütig beschlichen, die Schwiegertöchter hatten jedoch gegenüber ihren Männern und d Schwägerin immer wieder ihr Erstaunen über die unberührte Kindlichkeit der Greisin geäußert, die nicht nur in der zierlichen Gestalt u einer vogelleichten Behendigkeit und dem Charme ihres Lächelns lebte sondern immer wieder in Äußerungen von unberührter Einfalt des Herzens und Wahrhaftigkeit des Sinnes überraschte. Als hätte ihr Fuß d trüben Lebensstrom gerade nur mit der Spitze einer Zehe leicht berührt. Die herrlichen Herbsttage hatten in den Mittagsstunden sogar noch Gänge in den Garten gestattet. So war das ganze Anwesen, das s Jahren in Schlaf verschlossen war, noch einmal bis in den letzten Winkel mit Leben und Glanz erfüllt gewesen. Die nächsten Wochen lag d Haus wieder in der jahrelangen Abgeschlossenheit von vordem.

Als am Abend des 22. November schwere Brandbomben in d Villa fielen, führte die Tochter ihre Mutter, nicht ohne Lebensgefahr in ein Haus jenseits der Straße, das unbeschädigt war. Dort rückte s die alte Frau einen Stuhl an ein Fenster auf der Straßenseite, von d aus sie Ausblick auf ihr brennendes Haus hatte. Die Tochter hätte i gerne den Anblick erspart, aber die Greisin zeigte sich wie ein eigen sinniges Kind, und nach kurzer Zeit war sie so hingenommen, daß s ihre Umgebung nicht mehr wahrnahm. Sie saß unbewegt und schaute. Dann fing sie an zu sprechen, ohne ihre Worte an einen der besorgten Anwesenden zu richten, wie jemand, der gewohnt ist, allein z sein, und dessen Worte nur noch bestätigen, nicht fragen und nicht antworten. »Wie lange das bei Henry brennt«, begann sie. Die dr Fenster über der Vorfahrt im zweiten Stock gehörten zu den Räumen des Naturforschers. »Schade, daß er das nun nicht sieht. Der Bengi hätte doch Freude gehabt an dem Feuerwerk, das seine Flaschen un

örser jetzt in dem Qualm abbrennen. Als er noch unvernünftig war, hätte er liebend gern einen solchen Brand da oben angelegt. Warum hat er es nie getan? Er war oft genug nahe daran. Woher hat der Junge diese anarchische Neugier? – Ob die afrikanischen Masken auch brennen? – Jetzt brennt das Häuptlingszelt über der Ottomane. Das kann mich nicht mehr ärgern. Schmetterlinge verbrennen sicher in diesen Wölkchen wie Weihrauch. – Das ist die viele feine Wäsche, das flinke Feuer in Werners Schlafzimmer. Daß ein Junge sich so für eine Wäsche interessiert; er hat überhaupt mehr Hausfrauenverstand als Vilma; aber mit der Wäsche macht er sich lächerlich. Walter kommt auch hier zu spät, bei ihm ist es noch immer dunkel. Er wird zu seinem eigenen Begräbnis sogar zu spät kommen, wie oft habe ich ihm das gesagt. Aber er ist doch der zärtlichste von allen. – Das ist jetzt mein Sekretär. Gott, ist das gut, daß darin alles verbrennt und nichts nachbleibt. Die Briefe von Mama hätten mich noch um den Verstand gebracht, wie süchtig bin ich in letzter Zeit danach gewesen. Ich habe doch immer nur Mamas Leben haben wollen, so interessant und schön. Ernst hätte sich sicher nicht umgebracht; ich hätte ihm besser beibringen können, wenn ich selbständiger gewesen wäre und nicht diese Mutteranbeterin. Mein ganzes Unglück verbrennt – und auch das Glück, alles! Und ich sehe, wie es brennt. – Der kleine chinesische Schreiber mit der komischen Fußstellung, den Ernst mir geschenkt hat und der genau aussah wie Ernst, wenn er alt geworden wäre – aber Ernst ist nicht so alt geworden. Armes Lama, warum habe ich dir nicht helfen können. – Da ist vergessen worden, den Lüster im Speiseaal auszumachen; wo die Verdunkelung weg ist, strahlt er mit allen Kerzen heraus, heller als der Feuerschein. – Zu denken, wie es geworden wäre, wenn ich in Afrika, als ich Papa begleitete, den Attaché geheiratet hätte – sicher ganz anders.« – So redete sie fort. Und sie saß noch da und sprach, als das Haus nur noch ein Ruinenschatten in einem Feuerberg war. Dann schob sie unvermittelt mit einem heftigen Ruck den Sessel zurück, wandte sich ab und verlangte, ins Bett gebracht zu werden. »Diese Nacht hört nie auf«, waren ihre letzten Worte, als sie in einen andern Raum geführt wurde. Und ohne noch etwas gesagt zu haben, neigte sie sich im fremden Bett dem Schlaf zu – »wie eine Mutter sich zum Kind im Arm neigt«, mit dieser Wendung beschloß die Tochter wörtlich den Bericht bei Herrn Violet.

HANS ERICH NOSSACK  
WER DACHTE AN SCHOKOLADE

**I**CH habe nie mit einem andern Gott gesprochen. Es währt ja neun Monate, dann geht man in die Unsterblichkeit ein, wie es genannt wird. Und für die Menschen folgen drei Monate der Nüdergeschlagenheit; sie haben hundertmal neun Monate auszuharren, ohne daß ihnen Unsterblichkeit zuteil wird.

Aber ich habe Götter gesehen, vor meiner Zeit. Sie glichen alle einander, und auch ich werde mich nicht von ihnen unterscheiden. Unversehens kamen sie mit ihrem Gefolge die Straße herab. Die Erwachsenen schrien uns Kindern aufgeregt zu: »Kniet nieder und bedecke das Gesicht mit den Händen. Dort kommt der Gott.« Und so geschah es. Doch immer sind einige Knaben da, die durch die Finger lugen. So habe ich es getan, und heute, wenn ich durch die Stadt gehe, um sie in ihrem Treiben störe, tun sie es nicht anders. Scharf äugen sie hinter die neugierigen Schlingel, schärfer als die Erwachsenen. Nichts entgeht ihnen, keine Einzelheit. Die Schönheit des Gottes und sein schimmernder Mantel blendet sie; der Ausdruck seines Gesichtes erscheint ihnen fremd und großartiger, als sie es sonst gewohnt sind. Funkeln und kalt wie der Sirius durchquert er die bekannte Welt. So prägt sich die Gestalt den Knaben ein. Ein Wesen, vor dem die Eltern die Knie beugen, wie sollten sie nicht darüber staunen? Hinterher flüstern sie im Winkel des Hofes miteinander, und wenn sie sicher sind, daß kein Erwachsener zuschaut, machen sie ein Kinderspiel daraus. Einer bohrt sich mit bunten Fetzen und stolziert umher. Andere sind sein Gefolge und puffen und stoßen diejenigen, die ihn zu verehren haben. Und wenn sie zu Haus ein paar unklare Redensarten darüber erhörten, versuchen sie sich sogar an einer Opferung ihres kleinen Gottes: nicht ohne wildes Getrommel auf alten Tonkrügen und mit knabenhafter Lust am Grausamen.

Ich selbst habe nie die Rolle des Gottes gespielt; ich sagte meinen Spielkameraden, daß ich es nicht verstände. Aber ich hatte Angst, die Rolle allzugut zu spielen und mich zu früh dahinein zu verlieren. Um so aufmerksamer beobachtete ich die anderen und sah, was sie falsch machten. So ergibt sich dann später alles von selbst. Der Gott handelt



o, wie er es sah. Es braucht nicht erst gelernt zu werden. So ist es mir ergangen, und so wird es mit denen sein, die nach mir kommen. Doch ich vermeide es jetzt, mich auf den Straßen zu zeigen. Man hat mich genug gesehen, und meine Zeit ist bald herum. Wie viele Knaben wohl schon bang davon träumen, daß sie es sein werden, die erwählt sind! Ein Entrinnen gibt es nicht.

Wenn es möglich wäre, daß ein Gott dem anderen begegnet, über was sollten sie wohl miteinander sprechen? Die Menschen glauben vielleicht, daß sie sich fragen würden: »Sag mir doch, wie du es machst, damit auch ich es richtig mache und keinen Fehler begehe.« Oder sie meinen, daß die beiden sich über die Begegnung freuen müßten, da sie nun zu zweit sind. Ach nein, es würde eine so unsagbare Traurigkeit dadurch entstehen, daß sich alle Welt darüber entfärbte. Es wäre wie ein Spiegel, und wir wüßten nicht, wer von uns Bild und wer Gestalt ist. Und wir würden uns nichts zu sagen haben. Schweigend würden wir sofort wieder eins zu werden trachten. Doch dabei kann der Spiegel zerbrechen. Denn was ist ein Gott andres als ein Spiegel für diejenigen, die ihres Bildes bedürfen. Er aber spiegelt sich nicht.

Und einen Fehler vermag er gar nicht zu begehen. Anfangs dachte ich das wohl. Doch immer, wenn ich mir vorwarf: Dies hast du falsch gemacht!, erwies es sich, daß es dennoch das Richtige war. Was ich für einen Fehler hielt, war nichts als die Handlung eines Gottes. So will er es, und damit gut, sagen die Menschen. Manchmal wundern sie sich vielleicht, aber gerade dies Wundern bringt sie dazu, die Wünsche des Gottes nicht mit ihrer Vernunft begreifen zu wollen. Voller Ehrfurcht vermerken sie das Geschehen in ihren Büchern, damit auch spätere Geschlechter darüber staunen.

So war es mit einer der ersten Handlungen, die ich als Gott befahl. Gleich nachher ärgerte ich mich, daß ich mich hatte hinreißen lassen, und ich überlegte, wie ich es ungeschehen machen könnte. Doch das war ganz unnötig. Es geschah an dem Tag, als ich mich den Menschen zum erstenmal zeigte. Der Gott darf überall hingehen, wie es ihm in den Sinn kommt. Es wird ihm Platz gemacht, und alle Türen stehen ihm offen. Auf dem Markt kann er nach allem greifen; die Leute fühlen sich vor anderen ausgezeichnet, wenn er etwas nimmt, und ein Gefolge sorgt für Ordnung. Natürlich macht er nur wenig Ge-



brauch von seinem Recht, doch ganz darf er es nicht lassen, da es so von ihm erwartet wird.

Damals lenkte ich meinen Schritt plötzlich in den Saal, in dem die älteren, würdigen Männer über die Verwaltung des Staates zu beraten pflegten. Aus irgendeinem Grunde hätte man mich gern von meinem Vorhaben abgelenkt, aber wie wollte man mich daran hindern. Alle die vornehmen Alten fielen aufs Knie und bedeckten ihre Gesichter mit den Händen, wie es Brauch ist. Ich blieb vor ihnen stehen und sagte zunächst gar nichts. Auch derjenige kniete unter ihnen, der früher für meinen Vater gegolten hatte. Ich tat, als bemerke ich ihn nicht. Ich ließ sie absichtlich ein wenig warten. Dann zeigte ich mit dem Finger auf diesen einen hin und rief: »Man bringe ihm eine Tasse Schokolade.« Ich hatte meine Stimme noch nicht so in der Gewalt wie jetzt; darum mag es zorniger geklungen haben, als ich wollte; und das machte mich erst wirklich zornig. Etliche aus meinem Gefolge stürzten davon, um die Schokolade zu beschaffen. Es muß nicht einmal leicht für sie gewesen sein; in jenem Palast gab es keine Küche. Und wer dachte überhaupt an Schokolade. Wahrscheinlich holten sie sie aus einem der Nachbarhäuser. Sie beeilten sich sehr, meinen Willen zu erfüllen. Immerhin, es dauerte seine Zeit, und die alten Männer mußten stillhalten. Ich blieb ruhig da stehen und ließ sie in Ungewißheit. Der, in dessen Haus ich groß geworden war, zitterte leicht, das sah ich wohl. Selbstverständlich wagte er nicht, die Hände vom Gesicht zu nehmen. Ich vermute, daß er die Augen dahinter zukniff. Als sie dann endlich die Schokolade brachten, befahl ich: »Er soll aufstehen und sie trinken.« Ich wußte, daß er Schokolade nicht mochte. Das half ihm nichts. Und das allein war es ja auch nicht. Er durfte mir nicht ungehorsam sein. Mühsam erhob er sich vom Boden, und sie reichten ihm die Tasse. Während er trank, blickte er auf meine bloßen Füße. Er hatte sich nämlich von den Weibern bei sich zu Haus und von seinem ältesten Sohn beschwatzen lassen, mich zu den Jünglingen zu stecken, aus denen der Gott gewählt wird. Er selber würde mich lieber zum Sohn behalten haben, und es quälte ihn. Ich sagte nichts. Ich sah ihm zu, wie er die Schokolade trank, und als er fertig war, wandte ich mich ohne ein Wort ab und ging hinaus. Und mein Gefolge hinterher. Kummer umfing mich draußen auf der grellen Straße.

Doch siehe da, es kam mir bald zu Ohren, daß man den alten Mann  
ehr dafür ehrte, weil der Gott ihm eine Tasse Schokolade hatte reichen  
lassen. Ihm war es zwar nicht um Ehre zu tun, doch nun wußte er, daß  
man die Weiber niemals für etwas verantwortlich machen darf und  
daß er alles auf seine eigene Schwäche nehmen müsse. Und vor allem  
wußte er nun, daß es ihm nicht mehr erlaubt sei, an mich wie an einen  
Sohn zu denken. So wird ihm, wenn ich in einigen Tagen die Stufen  
zu meiner Unsterblichkeit hinaufschreite, jeder eigene Kummer er-  
spart. Nur die allgemeine Erschütterung wird ihn packen, welcher  
die Menschen dann ausgesetzt sind.

I

**I**CH klopfe an. Es öffnet mir ein Diener  
mit weiter Geste, und er lächelt leicht,  
ganz gegen Sitte (man merkt gleich: ein Wiener).  
Mein Blick durchbohrt ihn. Karte überreicht,  
tret ich mit Eisgottmiene ein –:  
– zuhause sitzt Zou-Zou allein –  
denn heut muß ich sehr englisch sein.

II

Lord Plump und Lady, freundlich in der Hall,  
er wie sein Name, doch die Dame tall  
begrüßen ihre Gäste mit »How do you do?«.  
Drauf diese: »Thank you. Splendid. How are you?«  
Ach, wär ich doch zuhause bei Zou-Zou! –  
und keiner hört dem andern zu.

Man spricht von Rennen, Steuern and the latest ball;  
die Diener eilen leise mit den drinks;  
und meine Nachbarin, flach like a wall,  
doch mit dem Antlitz einer blonden Sphinx,  
sieht mich mit großen Augen forschend an,  
die Wimpern licht und zart wie Filigran.  
Jetzt öffnet sich bedacht ihr feiner Mund  
und gibt die Lösung ihres Rätsels kund:  
»What charming party, what a lovely day.«  
By Jove, must Zou-Zou be so far away?  
»Yes, madam, lovely, as you say.«  
The day is lovely, but it stinks.

Mehr Gäste, Cocktails, Konversation.  
Ein Herzog spricht von naher Inflation,

zwei Künstler streiten übers letzte Stück,  
drei Damen flöten schrill von Moden,  
vier pfeifen dunkel auf Atomfission,  
ein jeder redet solo auf gut Glück  
und, Donnerwetter, stets vom Wetter.  
Das wärmt, und die Partie wird netter.  
Da fällt dem jüngsten Schwiegersohn  
Lord Plump's ein Glas mit Krach zu Boden  
und läßt Verlegenheit zurück.  
»Sir, some more Sherry? Sweet or dry?«  
Much sweeter Zou-Zou, please don't cry!  
»No, thanks«, said he, for he was shy.

Die Stunde sträubt sich. Man kriecht weiter  
hinauf, hinab die Hühnerleiter,  
auf der sich keine Existenz bewegt;  
und, da man sonst nichts hingelegt,  
wird Wind dem Windei nachgefeht  
– in gutem Ton zwar, und man lächelt heiter.  
Doch schließlich ist auch dies geschafft  
und alle sehn verstohlen zu,  
wie sich die Zeit die Schleppe rafft.  
Noch zehn Minuten bis – Zou-Zou!  
At last: Good-bye... to you... and you.

### III

Und würdig sieht man sie entziehen  
in glitzernden Karosserien,  
die Stars an keinem Firmament.  
Nur einer bleibt zu Fuß – und rennt,  
weil ihm, schon lang und ungeheuer,  
schwarz eine Glut im Herzen brennt,  
geschürt von Heißerm als dem Feuer  
der Hahnenschwänze, die ihr Cocktails nennt.

ERNST KREUDER  
DER HIMMEL VERMISST UNS NICHT

**H**ALBWACH hörte er, wie sie ins dunkle Zimmer kam, barfuß über die Fliesen, hörte einen Löffel klirren und roch im Luftzug den Kaffee, und dann hörte er das tappende Wischen ihrer Fußsohlen schwächer werden und ferner und dann nur noch das Balkengengist der Stille.

Er schüttelte das schweißnasse Gesicht, streckte den Arm aus und tastete im Dunkel über den Stuhl, griff nach dem Zigarettenspäckchen und dem Feuerzeug. Er rauchte im Dunkeln. Halb drei, dachte er. Vor neun wird die Hitze nicht nachlassen.

Dann fiel ihm ein, wo er war. Er fuhr hoch, stieß gegen die Tischplatte und schlürfte sie halb leer. Fünf, dachte er, die Hitze wird um fünf nachlassen. Um fünf kam er mit seinem Vortrag dran. Zeit, die Fensterläden aufzumachen. Zeit? Gab es doch genug in diesen Fichtenwäldern, Heidekrautlichtungen, Distelhöhen, in diesem Schwarzwaldtal?

Er streckte sich noch einmal aus und rauchte und spürte, wie der Kaffee mit dem Aufhellen begann, und dann dachte er wieder an das kreidige Geröll, an das steinige Licht zwischen den grauen, krummen Oliven. Wenn sich die Luft für Augenblicke regte, kam der Duft der Lavendelbüsche herüber und versank wieder in der Mittagsglut. Zwischen den Stacheln der dickwandigen Keulen der graugrünen Kakteen brannte das dunkle Blau des Meeres herauf, gesäumt von weißen Schaumrändern, die auf dem naßdunklen Sand versickerten, in der salzigen Zeit.

Er mußte sich für diesen Vortrag noch etwas vorbereiten. Er stand auf und öffnete die Fensterläden. Über den hängenden Kastanienzweigen, über dem hohen Gras leuchtete das gartengrüne Licht herein, ohne zu blenden. Er blätterte die Notizen am Fenstertisch durch und glitt unversehens fort und sah wieder den gefilterten Schatten der Oliven auf der weißlichen, harten, in der Hitze gerissenen Erde, rochen den grünen, bitteren Geruch der klebrigen Feigenblätter und sah hinter den Pinienwipfeln die leuchtendroten Felsen draußen in der blaugrünen, lichtspiegelnden Bucht. Schöpfte man eine Handvoll da



on, stand das durchsichtige Wasser wie Luft über den Handlinien. Die Zeit, fühlte er, war dort unten älter.

Er mußte sich jetzt auf diese Notizen konzentrieren, eng bekritzelte Zettel, er rauchte und las brummend weiter, strich durch, schrieb Stichworte an den Rand und dachte die ganze Zeit an ihre glatten, braunen Füße, an ihr kohlrabenschwarzes, dichtes Haar, an ihre vollen Lippen. Der Durst nach diesen Lippen hatte ihn wieder in die Gräben der irdischen Feuer getrieben. Wenn ihn das schwarzwimprige Lächeln stemelos sinken ließ, glaubte er, dem Strömen der Welt nah zu sein, dort, wo die grüne Fülle in Wildnissen verwächst, er dachte an die lautlos flimmernden Schilfwälder der gelben Lombardei.

Er dachte daran, wie sie ihn hier verwöhnte, daß sie ihm diesen Auftrag vermittelt hatte, täglich eine Vortragsstunde über Literatur. Dafür zahlte ihm diese Ferienakademie Honorar und gewährte freie Station.

Er wollte heute über den frühverstorbenen Empörer, über Georg Büchner, sprechen. Er blätterte im »Lenz« und fand eine Stelle, die er ihnen nicht zitieren wollte, die er für sich in Anspruch nahm, gegen die Unrast ihrer Gegenwartslosigkeit:

»Jeder hat was nötig; wenn er ruhen kann, was könnt er mehr haben! Immer steigen, ringen und so in Ewigkeit alles, was der Augenblick gibt, wegwerfen und immer darben, um einmal zu genießen. Dürsten, während einem helle Quellen über den Weg springen!«

Was der Augenblick gibt. Im Augenblick währte jeweils die Welt, und in der Gegenwart erschien, eh sie verging, die Wirklichkeit.

Er wußte, hier war man dem müßigen Verweilen im Grunde unbittlich abgeneigt. Die freundlich-bemühten Gestalten, die hier als Lehrkräfte wirkten, legten es geradezu darauf an, nicht allzusehr als wirklich zu gelten. Eine ständige, leichte Abwesenheit, eine Haltung von schonender Abgewandtheit, ja von Vergangenheit wurde bevorzugt.

Er las die Notizen zu Ende, heftete die Zettel zusammen und stieß die Türe auf. Er lief hinaus in das laubgrüne Licht, in die schwüle, stauchstille Pflanzenluft und legte sich in den Kastanienschatten ins Gras. Er schlief wieder ein. Viertel vor fünf wurde er wach, weil sie ihn rief. Er gab Antwort, stand unwillig auf und ging duschen und kam mit leichter Verspätung zum Vortrag.

Er sprach 45 Minuten, er gab sich heute nicht viel Mühe und er wußte, er konnte sich auf seine Stimme verlassen. Sie klang weder hoch noch eifernd, weder elegisch noch bekümmert, sie war etwas brummend, voll, ruhig im Ton. Er schloß den Vortrag mit einem Zitat, das sich gegen die Verherrlichung wandte, die man dem Vertrauen auf die Zweckmäßigkeit des Lebens entgegenbrachte.

»Die Natur«, schrieb Büchner, »handelt nicht nach Zwecken, sie reibt sich nicht in einer unendlichen Reihe von Zwecken auf, von denen der eine den anderen bedingt; sondern sie ist in allen ihren Äußerungen sich unmittelbar selbst genug. Alles, was ist, ist um seiner selbst willen da.«

Nach dem Vortrag packte er im Zimmer die grüne Segeltuchtasche, indem er sie vollstopfte. Er pfiff immerzu.

Später, als es unter den Zweigen dunkelte, kam sie in den Kastaniengarten.

»Du willst wieder fort, ich fühl's«, sagte sie.

»Ich gehe hier ein«, sagte er. »Und alles, was du mir bringst, von dir, deine Frische, die grüne, spiegelnde Wildnis der Zärtlichkeit— das welkt und dorrt hier in dieser freudlosen Luft, in dieser hochgemuten Verleugnung des Augenblicks, in dieser Verfemung aller geschöpflichen Sorglosigkeit. Haltloser Betätigungsdrang, der ihre Feindseligkeit gegen das bewußtlos erstrahlende Dasein nicht einmal verbirgt.«

»Wo willst du denn hin?«

»Fort. Ans Ufer der Gegenwart, an die grünen Wasser der Zeit, in die weltoffene Ziellosigkeit.«

»Du wirst wieder verwahrlosen und verkommen. Die jungen Menschen haben dir hier gern zugehört und waren oft begeistert. Sie haben dich nötig. Willst du sie im Stich lassen?«

»Eines Tages«, sagte er, »werden sie mich im Stich lassen. Dann haben sie das Studium hinter sich gebracht, sich im Mahlgang der Tüchtigkeit eingerichtet, und die Begeisterung für das zwecklos Träumende der Erde wird ihnen nicht mehr widerfahren.«

»Jetzt siehst du wieder nett angezogen aus. Als du hier ankamst«, sagte sie, »mußte ich dich in der Dunkelheit ins Haus bringen. Deine Sachen wusch ich in der Nacht, flickte das Nötigste. Am Morgen, im Sekretariat, sah man kaum noch etwas von dem heruntergekom-

nenen Zustand, in dem du hier ankamst. Du hast dir maisgelbe Hemden gekauft, eine graue Flanellhose, eine hübsche, lavendelblaue Jacke. Und nun wirst du bald wieder wie ein Stromer aussehen. Wo willst du denn hin? Du willst wieder in die Sümpfe.«

Er strich über ihr dichtes, schwarzes Haar, küßte ihre hübschen, kleinen Ohren, streichelte ihre glatten, braunen Wangen, küßte die vollen, festen Lippen.

»Hemden«, sagte er später in der laubstillen Dunkelheit, »Flanellhosen. Zuerst freute ich mich kindsköpfig an den neuen hübschen Sachen. Dann konnte ich sie nicht mehr ernst nehmen. Ich werde wieder gelegentlich arbeiten, weil ich nicht schmarotzen will. Soviel, daß es für Essen, Trinken und Rauchen langt. Aus meinen Briefen weißt du, wo ich mir schon überall meine Suppe verdient habe. Ich brauche nicht viel. Und im Süden übernachtete ich gern im Freien.

Sag's dir doch selbst, was schätzt ihr denn hier außer eurer eigenen Tüchtigkeit? Was liebt ihr denn von der Erde, außer einander? Liebt ihr eine einzige Silberpappel, eine Erle am dunkelgrünen Bach? Hängt euer Herz an einem Schilfweiher, in dem die Seerosen blühen?

Du hast recht, ich will zu den Sümpfen. Sie sind noch einsam und nicht verdorben. Die Flüsse sind längst vergiftet und die Bäche begradigt. Und ich will wieder ans Meer, man kann es nicht zähmen und einzäunen. Ich kann die weißen Mauern im Süden nicht mehr vergessen. Hier ist das meiste glatt und betonierte. Man hat diese Mauern aus Feldsteinen aufgerichtet, krumm und schief, und sie sind von Moos und hängenden Blumen überwachsen.

Bist du einmal einen Steinpfad mit blühendem Oleander gegangen? Tiefrot, rosa und weiß? Weißt du denn noch, wie die Wasser in den Bergtälern aussehen? Helles Blaugrün und klar wie Frühlicht. Es gibt auf der Welt nichts, was diesem wilden Wasser gleicht, durchscheinend wie blaue, luftige Frische, wenn es über Felsblöcke strömt und braust und fällt, das ist schon nichts Stoffliches mehr, es ist die Seele der Seelen selbst, die diese Erde noch bewohnen. Wenn du mitkommst, wirst du es sehen und glauben.«

»Ich ginge gern mit, weil ich dir gern zuhöre. Niemand spricht hier so mit mir. Aber ich will es mir nicht so leicht machen wie du. Ich habe für diese jungen Menschen zu sorgen, sie können es nicht selbst tun. Es macht mich froh, wenn ich ihre Freude, ihre Anhänglichkeit

spüre. Du brauchst ja niemand, du sorgst für dich selbst und du sorgst dich um nichts. Was sollte ich mit dir in der Wildnis? Feuer machen, dein Essen kochen, deinen Durst stillen? Mich schaudert, wenn ich daran denke, mein eigenes Zimmer nicht mehr zu haben, meine Bücher, mein weißes, frisches Bett.«

»Nun wissen wir's wieder«, sagte er. Er sprach in ihr dichtes, torfduftendes Haar. »Und wir haben beide recht. Du mußt nicht glauben, daß ich nur davonlaufe und mich drücken will. Wie soll ich dir sagen?

Wenn ich viele Tage unterwegs bin, allein, einsam und winzig zwischen hohen Felsschluchten, an einem spiegelstillen, dunkelgrünen Fluß, dann frage ich mich manchmal: wie ist das mit uns, diesen Aufrechtgehenden, die fühlen und sehen können? Wie sind sie hieher gekommen, und was unternehmen sie, solange sie noch auf der Erde sind?

Nehmen. Sie nehmen ein Leben lang. Vom Licht, von der Luft, vom Wasser, von der Erde. Geben sie etwas dafür? Ich will nicht davon reden, was sie bisher vernichtet haben, nicht nur in den Kriegen. Aber ist das wirklich so selbstverständlich, immerzu nur zu nehmen fortzunehmen?

Kommt keiner eines Tages auf den Gedanken, einmal aufzuhören mit dem endlosen Nehmen und ans Geben zu denken? Die Erde braucht keine irdischen Gaben. Der Himmel braucht uns nicht. Wer braucht uns denn? Die Toten?«

»Das ist unheimlich. Du machst mir Angst.«

»Wir wissen es nicht. Wäre es nicht möglich, daß sie uns brauchen? Die Welt ist noch etwas anderes, als die Physik vorfindet. Ein alter Mann aus Schlesien schrieb 1610 in sein Notizbuch:

›Wenn wir anschauen den gestirnten Himmel, die Elemente, die Kreaturen, das Holz, das Kraut, das Gras, so sehen wir in der materiellen Welt ein Gleichnis der unbegreiflichen Welt.«

Was geht dort vor, wo sie unbegreiflich ist? Wer sinnt seit Jahrtausenden das Bild der riesigen Buche in die dunkelbraune, kleine Buchecker?

Sollte man nicht einmal damit aufhören, unsere Tüchtigkeit zu bewundern? Alles ringsum ist geheimnisvoll. Wer besinnt sich denn wieder auf das Staunen? Das Geheimnis der Geheimnisse ist die Wirk-

chkeit. Das Staunen könnte uns zum Verstummen bringen. Wäre  
s nicht wirklicher, das Staunen wieder zu finden und nicht mehr zu  
erlieren, als ruhelos zu planen und zu handeln?»

»Du hast recht. Sag es noch einmal.«

»Hast du dich einmal über dunkles Moorwasser gebückt, hast du  
die weiße Seerose betrachtet? Was ist Poesie davor? Kaum noch  
geheimnisvoll. Hast du in das durchsichtig dunkle, reglose Moor-  
wasser hinuntergeblickt? Hat es dich nicht geschaudert? Sahst du dort  
nicht in die uralten, in die unsichtbaren Züge des Weltgesichts, in  
den verborgenen Blick des Lebens.

Es ist spät geworden. Laß mich gehn. Ich komme wieder. Ich habe  
keinen Auftrag, keine Aufgabe, keinen Beruf. Nichts zu verkaufen,  
nicht eine einzige Wahrheit. Laß mich ziehn. Ich will nichts entdecken,  
nichts erforschen. Und ich bin gewiß überflüssig. Gibt es etwas Über-  
flüssigeres, als daß dann und wann einer ins Schaudern gerät vor der  
verborgenen Gegenwart der Schöpfung?

Leb wohl.«

»Du kommst doch wieder. Ich brauche dich. Ich brauche niemand  
so wie dich.«

»Leb wohl. Wer braucht uns in der Welt? Der Himmel vermißt  
uns nicht.«



OTTO SCHEUERER  
DAS GESCHÄFT MIT DEM AUGE

F  
RÖSCHE kleben schuppig an Kaminen,  
in der Kommode schnarcht ein Schwan.  
Kringel ziehen aus der Pfeife,  
Hosenknöpfe wandern aus Schatullen.  
– Blaue Elstern stehlen Kleider,  
Mäuse blasen Schuhe blank,  
vier der tausend kleinen Uhren  
ticken pausenlos im Sand.  
– Grüne Wolken tragen Vasen,  
Wasserspeier aus Topas,  
goldverbrämt in roten Kleidern,  
malen Götzen an die Wand.  
– Große Schatten ziehen heimwärts,  
vielgestaltig, lässig kniend.  
Lüster gaukeln in die Höhe,  
Wetterleuchten grüßt den Tand.  
– Vier auf einmal bleiben stehen,  
blicken rückwärts durch den Hag.  
Schwestern singen leise flehend  
Arabesken in die Hand.  
– Stille bleibt in Hecken sitzen,  
Katzen blinzeln in die Saat,  
Ackerfurchen liegen müde,  
als ich dich um Mittag fand.

ICH bin die Agnes. Agnes heißt keusch. Also bin ich die Keusche. Ich bin die keusche Agnes. Aber ich lüge. Ich bin die keusche Agnes gewesen. Ich bin es nicht mehr. Ich schäme mich. Ich möchte in den Erdboden versinken vor Scham. Wenn ich bloß wüßte, was unten ist. Ich fürchte mich davor. Hier oben fürchte ich mich nicht. Ich sitze auf einem Sandhaufen am Fluß. Neben dem Sandhaufen steht eine Maschine, die den Sand frißt. Aber sie schluckt ihn nicht herunter, sondern spuckt ihn gleich wieder heraus. Dabei dreht sie sich, so daß sie den Sand nicht dort ausspuckt, wo sie ihn gefressen hat. Warum sie das macht, weiß ich nicht. Ich weiß auch nicht, wie sie heißt. Ich habe es vergessen. Ich sehe die Maschine, obwohl es Nacht ist und kein Mond scheint. Ich sehe den Fluß. Ich sehe die Stadt auf dem andern Ufer vom Fluß. In der Stadt ist es nie Nacht. Da sind die einen wach, wenn die andern schlafen, und umgekehrt. Da ist alles nicht in Ordnung. Ich bin vom Land. Wäre ich bloß bei meinen Eltern geblieben. Dann bräuchte ich mich jetzt nicht zu schämen. Ich möchte in die Erde versinken vor Scham. Wenn ich bloß wüßte, was unten ist. Sind unten wirklich die Männer ohne Kopf, und sie haben einen Käfig statt einem Leib, und in dem Käfig sind eine Taube und eine Schlange, und die Schlange wickelt sich um die Taube? Aber ich konnte nicht zu Hause bleiben. Wir sind arm, und wir sind neun Kinder. Deshalb bin ich ein Zimmermädchen geworden. Ich bin zu Frau Götz gekommen. Frau Götz war eine ordentliche Frau. Aber die Herren, die bei ihr wohnten, waren nicht anständig. Sie sind mir nicht zu nahe getreten. Nein, so meine ich es nicht. Aber sie waren immer unterwegs. Sie sind nie bei ihren Frauen und Kindern geblieben. Sie fuhren von Hamburg nach Zürich, von Düsseldorf nach Berlin, und wie die Städte alle heißen. Sie hatten die Waren nicht bei sich, die sie verkauften. Die Stoffe, die Kleider, die Anzüge. Sie hatten bloß sogenannte Muster bei sich. Sie verkauften nicht den und den Mantel an den und den Käufer. Wenn sie mit ihren Geschäften fertig waren und in die Pension kamen, mußte ich ihre Hemden und Hosen bügeln. Dann fuhren sie in die Stadt, um sich zu amüsieren. Alles mußte hopphopp gehen. Sie konnten es nicht erwarten, bis sie zu ihren

Damen kamen. Hopp hopp. Aber die Damen waren nicht ihre Ehefrauen, sondern ihre Freundinnen. Oder irgendwelche Weiber, die sie noch nie gesehen hatten. Aber die Weiber warteten schon auf sie. Oder auf andre Herren. Es war den Herren und den Damen egal, mit wem sie sich amüsierten. Wenn sie sich bloß amüsierten. Und wenn die Weiber bloß Geld dafür bekamen, und wenn die Herren bloß ihr Geld für die Weiber ausgeben konnten, das sie eigentlich ihren Frauen hätten abliefern müssen. Mit ihren Frauen, nicht mit den Weibern waren sie früher in die Kirche gegangen, um sich trauen zu lassen. Das hatten sie jetzt vergessen. Oder sie wollten nichts mehr davon wissen. Eine Zeitlang kümmerte ich mich nicht darum. Ich machte meine Arbeit. Ich steckte den Kopf in den Sand. Sand. Was fällt mir dabei ein? Sand, Sand. Jetzt weiß ich es. Ich sitze auf einem Sandhaufen. Auf meinem Sandhaufen. Ich sitze seit ein paar Nächten darauf. Ich weiß nicht, wieviel Nächte ich schon auf meinem Sandhaufen sitze. Ich kann nicht mehr zählen. Ich bin überhaupt etwas durcheinander. Wenn mich einer fragen würde, wieviel Uhr es ist, oder was für einen Tag wir haben, Montag oder Donnerstag, ich könnte es ihm nicht sagen. Aber es fragt mich keiner. Nachts kommt keiner zu meinem Sandhaufen, tagsüber sitze ich nicht hier. Dann treibe ich mich herum. Wo? Sage ich nicht. Darf ich nicht sagen. Sonst finden sie mich. Sie suchen mich. Ich habe etwas gemacht. Wenn ich bloß in die Erde sinken könnte. Aber was ist da unten? Wickelt sich die Schlange um die Taube und erstickt sie? Oder frißt die Schlange die Taube bei lebendigem Leib? Ich habe etwas gemacht, was die Polizisten ein Verbrechen nennen. Aber es war kein Verbrechen. Ich mußte es machen. Ich mußte etwas wiedergutmachen, was ich vorher begangen hatte, und was ich eine Sünde nenne. Ich diene Frau Götz, ich half den Herren, so lange ich konnte. Schließlich konnte ich nicht mehr. Ich weiß nicht, warum ich eine Zeitlang mitmachen konnte, und mit einem Mal konnte ich es nicht mehr. Vielleicht hing es damit zusammen, daß eines Tages ein Herr zu mir sagte: »Agnes, wie alt sind Sie?« »Einundzwanzig«, antwortete ich. »Wieviel Freunde haben Sie schon gehabt?« fragte mich der Herr. »Keinen«, antwortete ich. »Das ist ungesund«, sagte der Herr, »das müssen Sie ändern.« »Nie«, antwortete ich. »Das ist ja zum Totlachen«, sagte der Herr. »Lachen Sie ruhig«, antwortete ich, »lachen Sie sich

ruhig tot.« »Nein«, sagte der Herr, »ich meine es ernst, Agnes, wer nicht weiß, was die Liebe ist, ist kein Mensch.« »Lieben Sie Gott?« fragte ich. Ich liebte Gott. Aber ich liebte ihn nicht genug. Ich wurde bei lebendigem Leib von der Schlange gefressen. Wäre ich nicht zur Schlange gegangen, hätte sie mich nicht fressen können. Ich ging zur Schlange. Ich zog das grüne Seidenkleid meiner Mutter an, das sie mir in die Stadt mitgegeben hatte. Ich besuchte eins von den Tanzlokalen, wo die Herren immer hingingen. Wäre ich doch vorher oder wenigstens hinterher in die Erde gesunken. Aber was ist da unten? Stimmt es, daß man in eine Kiste gesperrt wird, und man kann nicht heraus und kann nicht heraus? Ich setzte mich dorthin, wo getanzt wird. Aber ich wollte nicht tanzen. Ich wollte bloß sehen, wieviel Leute in dem Tanzlokal in eine Kiste gesperrt waren. Es war komisch. Solange ich in dem Tanzlokal war, war keiner in eine Kiste gesperrt. Aber als ich aus dem Tanzlokal hinausgelaufen war, waren alle Leute in eine Kiste gesperrt, und sie konnten nicht heraus und konnten nicht heraus. In jeder Kiste war ein Loch, und ihre Augen sahen aus dem Loch nach draußen. Hätten sie nicht nach draußen sehen können, hätten sie sich nicht aus der Kiste gesehnt. Aber weil sie nach draußen sehen konnten, sehnten sie sich aus der Kiste und sehnten sich und sehnten sich und konnten nicht heraus und konnten nicht heraus. Ich wollte bestimmt nicht tanzen. Einmal kam ein Herr und forderte mich zum Tanzen auf. Ich lehnte ab. Aber dann hüpfte ein junges Mädchen auf die Tanzfläche. Es hatte nichts an. Das heißt, es hatte einen Kranz Blumen im Haar, es hatte einen zweiten Kranz Blumen auf der Bru... Ich kann das Wort nicht aussprechen. Es gehört sich nicht. Und es hatte einen dritten Kranz Blumen auf... Ich darf nicht daran denken, wo es den dritten Kranz Blumen hatte. Sonst fange ich wieder zu zittern an, so, wie ich gezittert habe, als ich merkte, daß sich die Erde nicht auftat und das Mädchen und mich und die Herren, die das Mädchen ansahen, und mich und das Lokal und mich und die Kellner und Garderobefrauen und mich nicht verschlang. Ich hörte nicht auf zu zittern. Das Mädchen sah es. Es lachte mich aus. Es tanzte zu einem Herrn. Es küßte ihn und nahm den Blumenkranz von seiner Br.... Ich zitterte. Das Mädchen legte den Blumenkranz dem Herrn um den Hals. Ich zitterte. Das Mädchen flüsterte dem Herrn etwas ins Ohr. Ich zitterte. Der Herr stand auf.

Er kam zu mir. Er verneigte sich. Ich stand auf. Er legte den Arm um mich. Wir tanzten. Ich konnte nicht tanzen. Ich trat dem Herrn auf die Füße, ich stolperte, ich fiel fast hin. Ich glühte, ich schwitzte, ich fror. Ich roch meinen Schweiß, ich roch den Kampfgeruch, den meine Mutter auf das grüne Kleid gestreut hatte. Ich genierte mich. Plötzlich wurde ich starr. Von diesem Augenblick an bin ich immer wieder starr geworden. Auch jetzt bin ich starr. Es beginnt im rechten Zeigefinger. Der Finger streckt sich geradeaus. Er deutet. Aber in Wahrheit deutet er nicht, sondern es sieht bloß so aus. Dann kommt die rechte Hand, dann kommt der rechte Arm, dann die rechte Schulter, dann die linke Schulter, der linke Arm, die linke Hand, der linke Zeigefinger, bis in die Fingerspitze hinein, wie bei dem rechten Zeigefinger. Dann wird das linke Auge starr, das rechte Auge, der Mund, der Hals. Ich kann nicht mehr schlucken. Ich kann kaum noch atmen. Mein Herz schlägt kaum noch. Meine Beine werden nicht starr, sondern schlapp. Ich rieche Staub. Staub, wie man ihn in der Stadt riechen muß, wenn es lange nicht geregnet hat, und endlich regnet es doch. Mir wird schlecht. Ich fühle, daß ich sterben werde. Gleich. Jetzt. Aber ich sterbe nicht. Ich habe das Pferd aus Grünspan und mit den Beinen aus Trompeten gesehen. Aber es hat mich nicht zertrampelt. Der Erdboden unter mir hat sich geöffnet. Aber ehe ich in den Spalt fallen konnte, hat sich der Erdboden unter mir wieder geschlossen. Ich habe in dem Spalt das Pferd aus Grünspan und mit den Beinen aus Trompeten gesehen. Die Trompeten bliesen von selber, das Pferd rannte auf mich los. Aber da tat sich der Spalt zu. Und mir ging es wieder normal. So wie jetzt. Ich bin nicht mehr starr. Ich sitze auf meinem Sandhaufen. Ich warte darauf, daß sie mich abholen. Falls sie mich kriegen. Ich kann gut laufen. Damals, in dem Tanzlokal, lief ich auch wie ein Hase. Aber als ich auf der Straße war, ging ich immer langsamer. Ich fing zu denken an. Ich kann nicht gut denken. Ich bin bloß ein Zimmermädchen. Ich habe nichts gelernt. Deshalb blieb ich mitten auf der Straße stehen. Wenn ich stehe, kann ich besser denken. Als ich stehengeblieben war, fing ich an, vor mich hinzureden. Wenn ich das, was ich denke, laut vor mich hinsage, kann ich besser denken. Viele Leute stellten sich um mich herum und hörten mir zu. Sie lachten über mich. Aber das machte mir nichts aus. Ich wußte, daß sie mich nicht hören konnten. Ich sagte: ich bin genau so wie die



ändern. Ich habe einmal in der Zeitung von einem Heiligen gelesen, den sie gefoltert haben. Wer hat ihn gefoltert? Die, welche mich abholen werden. Falls sie mich kriegen. Aber sie kriegen mich nicht. Ich laufe ihnen weg. Sie haben ihm die Augen ausgestochen, damit er nichts sehen kann. Sie haben ihm die Ohren abgeschnitten, damit er nichts hören kann. Sie haben ihm die Füße abgehackt, damit er nicht zu den Leuten laufen kann, um ihnen zu sagen, was richtig ist. Sie haben ihm die Hände abgehackt, damit er die Leute nicht segnen kann. Was für Leute? Die, welche auf den Straßen stehen und den Heiligen ansehen. Gleichgültig, gelangweilt und dumm. Aber der Heilige segnet sie. Womit? Mit seinen Augenlidern. Sie sind das einzige, was ihm zum Segnen übriggeblieben ist. Aber die Leute auf den Straßen sehen nicht, daß der Heilige sie segnet. Sie sehen es nicht, und ich sehe es nicht. Ich stehe nämlich auch auf der Straße. Ich bin einer von den Gleichgültigen, Dummen und Gelangweilten. Sie foltern den Heiligen zum zweiten Mal, und ich foltere ihn zum zweiten Mal. Er segnet, und ich foltere ihn. Ich schneide ihm zum zweiten Mal die Augen heraus. Aber er verzeiht mir und segnet mich. Er segnet mich, er segnet mich. Ich sehe es, ich sehe es. Er verzeiht mir, aber ich nehme es nicht an. Ich habe es nicht verdient. Ich bin schlecht. Ich bin schlechter als alle andern, die in dem Tanzlokal waren. Sie wußten nicht, daß sie etwas Böses taten. Aber ich habe es gewußt, und ich habe es trotzdem getan. Daß ich in das Tanzlokal gegangen bin, ist dasselbe, wie wenn ich auf der Straße gestanden hätte und den Heiligen zum zweiten Mal gefoltert hätte, indem ich dumm und gleichgültig und gelangweilt war. Ich muß es wiedergutmachen. Das war es, was ich sagte. Ich ging nach Hause. Die Leute hatten mich nicht gehört. Oder sie hatten mich gehört, aber sie hatten mich nicht verstanden. Auf dem Nachhauseweg schrieb ich auf eine Mauer: Ich bin eine Mörderin. Ich hatte keinen Bleistift und keine Kreide bei mir. Deshalb ritzte ich mit den Nägeln den Satz in die Mauer. Meine Finger bluteten. Die Mauer wurde blutig. Es war gut so. Viele Leute würden stehenbleiben und meinen Satz lesen. Sie würden sich überlegen: Agnes ist eine Mörderin, und ich, was bin ich? Sie würden merken, daß sie alle Mörder sind. Sie würden versuchen, endlich etwas Gutes zu tun, nachdem sie bisher bloß Schlechtes getan hatten. Auch ich würde etwas Gutes tun. Als ich in der Pension ankam, war es fast schon

Morgen. Ich setzte mich auf mein Bett. Ich legte mich nicht mehr hin. Bald würde mein Wecker klingeln. Wenn ich mich hinlegte, würde ich so fest einschlafen, daß ich den Wecker überhörte. Das durfte nicht sein. Ich mußte wach bleiben. Ich mußte so schnell wie möglich etwas Gutes tun. Ich kannte mich jetzt. Wenn ich es aufschob, vergaß ich es wieder. Ich wußte, daß ich feige und faul bin. Vorläufig war mir noch nichts eingefallen. Für alle Fälle faßte ich unter mein Bett und zog meinen Koffer hervor. Ich nahm meine Sachen aus dem Schrank und legte sie in den Koffer. Am Abend würde ich die Pension verlassen. Dann würde ich die Sachen mitnehmen und sie den Frauen in einem Altersheim schenken. Bis zum Abend würde ich wissen, was ich zu tun hätte. Ich würde es wissen und würde es schon getan haben. Ich würde mich zu Tode schämen, wenn ich es nicht bis zum Abend getan hätte. Ich würde in den Erdboden versinken vor Scham. Aber was würde unten sein? Der Wecker klingelte. Gleichzeitig klopfte es. Ich wußte, wer klopfte. Ich wußte, warum das ältere der beiden Kinder aus Nummer 11 klopfte. Ich wußte, was ich zu tun hatte. Ich ging zu den beiden kleinen Mädchen in Nummer 11. Ich zog sie für den Kindergarten an, wie ich es mit ihrer Mutter verabredet hatte, die in der Nacht verreist war. Ich mußte die Kinder retten. Ich mußte sie davor bewahren, daß sie so wurden wie die Tänzerin in dem Tanzlokal, die nichts angehabt hatte, oder so wie die gleichgültigen, dummen und gelangweilten Frauen in den Straßen, oder so wie ich, die ich mich nach dem Bösen sehnte. Ich sagte zu ihnen: »wann fängt euer Kindergarten an?« »Um acht«, sagten sie. »Ihr habt noch viel Zeit«, sagte ich. »Wollen wir noch ein bißchen spielen?« fragten sie. »Ich weiß etwas Schönes«, sagte ich. »Was?« fragten sie. »Wißt ihr eigentlich, daß ihr fliegen könnt?« fragte ich. »Nein«, sagten sie. »Ich werde es euch zeigen«, sagte ich, »kommt, wir wollen zum Fenster gehen, wir wollen das Fenster aufmachen, wir sind im zweiten Stock. unten ist der Hof, aber habt keine Angst, der Hof hat einen Rasen. ihr landet auf dem Rasen, Ihr tut euch nicht weh, ach, ihr habt Angst, durch die Luft zu fliegen, das hätte ich nicht von euch gedacht, gibt es denn etwas Schöneres als Fliegen, wie die Vögel und wie die Schmetterlinge?« »Und wie die Flugzeuge«, rief das ältere Kind. Das kleinere Kind weinte. »Feigling«, rief das größere Kind. »Ich bin kein Feigling«, flüsterte das kleinere Kind. »Sie ist kein Feigling«, sagte ich.

«Sie traut es sich bloß nicht zu, sie weiß bloß nicht, was sie alles kann.»  
«Man kann viel mehr, als man denkt», sagte das ältere Mädchen. «Ich  
«Siege zuerst», rief das kleinere Mädchen. «Nein, ich», rief das größere.  
«Zankt euch nicht», sagte ich, »am besten ist, Ihr fliegt gleichzeitig.«  
«Fliegst du mit?« fragte das kleinere Kind. »Nein«, sagte ich, »aber ich  
«Laufe die Treppe hinunter und fange euch unten auf, wenn ihr landet.«  
«Tut es auch wirklich nicht weh?« fragte das kleinere Kind. »Wirklich  
«Nicht«, sagte ich. Sie kletterten auf das Fensterbrett. Sie breiteten die  
«Koffer aus. Sie sprangen. Ich lief in mein Zimmer, holte meinen  
«Koffer und rannte die Treppe hinunter. Aber ich ging nicht zu dem  
«Hof, sondern auf die Straße. Ich ging zu dem Altersheim und schenkte  
«den Frauen meine Sachen und meinen Koffer. Ich versteckte mich.  
«Nicht, weil ich ein schlechtes Gewissen hatte. Ich hatte ein gutes Ge-  
«wissen. Ich wollte nicht in ihre Hände fallen. Ich hatte noch viel vor.  
«Ich war schon recht zufrieden mit mir. Aber ich war noch nicht  
«glücklich. Noch lange nicht. Wahrscheinlich wurde ich überhaupt  
«nie glücklich. Man kann das Böse nie ganz beseitigen. Wer einmal  
«böse war, bleibt böse. Man kann das Böse bloß verringern. Erst wenn  
«man bei dem Pferd mit dem Fell aus Grünspan und mit den Beinen aus  
«Trompeten angekommen ist, wird das Böse beseitigt. Aber nicht  
«durch einen selber, sondern durch den, der einmal atmet, und ein  
«Würmchen ist zertreten, oder die Erde ist zersprungen. Ei, da kom-  
«men sie und wollen mich holen. Ich lächle. Menschen wollen mich  
«holen und bestrafen. Sie können es nicht. Ich gehöre ihnen nicht. Sie  
«kommen näher. Aber ich bleibe ruhig auf meinem Sandhaufen sitzen.  
«Wenn sie bei mir sind, wird sich der Sandhaufen auftun und mich  
«verschlingen. Was aber wird unten sein?

HANS HENNECKE  
ÜBERSETZUNG IM DIENSTE DER WELT-  
LITERATUR

ICH möchte mich in meinen Ausführungen im wesentlichen auf eine – bei der gebotenen Kürze notgedrungen skizzierende und nur erste Anhaltspunkte und Thesen für die Diskussion vermittelnde – Erörterung der *Möglichkeit*, der *Wirklichkeit* (d. h. jeweiliger Verwirklichungen) und der *Wirksamkeit* der Übersetzung beschränken; und obendrein auf einen besonderen Sektor innerhalb dieses ja tatsächlich unermesslich weiten und verzweigten Thema- und Problemgebietes, nämlich auf das, was ich als dichterische Übertragung von Dichtung bezeichnen möchte: naturgemäß geht es hier vor allem um die Übertragung von Gedichten als den Wundergebilden einer auf engstem Raum ein Höchstmaß von Intensität und Schönheit schaffenden Sprache.

Allerdings finden sich auch in unserer und übrigens häufiger noch in der Literatur romanischer Völker viele Beispiele einer bewußt und absichtlich undichterischen Übertragung von Dichtung. Sie werden dann meist in Prosa abgefaßt – bisweilen auch in einer Art Interlinear-Version, die hier den Grenz- und wohl auch Idealfall darstellt. Auch solche Prosaübertragung von Dichtung hat zweifellos ihren Sinn und ihr Daseinsrecht; und bisweilen sind gerade Dichter ihre entschiedensten Befürworter. So betonte Gerald Manley Hopkins: »Ich lege keinen Wert auf eine Übertragung von Versen, sondern ziehe Textkritik, Interpretation und allenfalls eine Prosa-Version vor.«

Die daraus sprechende Skepsis hinsichtlich einer echten Möglichkeit dichterischer Übertragung ist zweifellos in einem Falle wie dem seinen besonders verständlich; denn G. M. Hopkins' unerhörte wortschöpferische, metrische, ja selbst grammatische Wagnisse und Neuerungen im Gedicht als solche nachbilden zu wollen, d. h. allerdings wohl das Unmögliche begehren. Grenzfälle aber dieser Art gibt es in jeder größeren Literatur.

Aber sind z. B. die Dichter selbst – jedenfalls soweit sie nicht selbst Dichtung übersetzen – doch nicht bisweilen ungerecht, ja eigentlich blind gegenüber den echten Möglichkeiten einer dennoch, wenn auch



icht gleichsam »kollingualen«, so doch »kongenialen« Übertragung? Und neigen sie dann nicht allzusehr zu einer Art Skepsis in Bausch und Bogen? Natürlich ist diese auch sonst immer noch sehr verbreitet und behauptet etwa geradezu: »Der ursprüngliche Zauber einer Dichtung kann durch Übertragung nicht vermittelt werden.« Dies Wort stammt von Martin Bodmer; und es findet sich in seinem soeben erschienenen – auch für unser Problemgebiet höchst ergiebigen – Buch »Variationen zum Thema Weltliteratur«. Bodmer betont darin, »daß das Problem der Übersetzung eines der förderndsten für die Erkenntnis der Weltliteratur und damit des Menschenwesens ist«. Ezra Pound führt solche Einsicht noch weiter, er konkretisiert und aktualisiert sie gleichsam, wenn er sagt: »Ein großes Zeitalter der Literatur ist vielleicht immer ein großes Zeitalter der Übersetzungen; oder es folgt auf ein solches.«

Aber könnte denn das der Fall sein, wenn es nicht auch irgendwie kongeniale und damit ebenso den Zauber wie den Sinngehalt des Urtextes in den neuen Text hinüberrettende Übertragung gäbe? Übertragungen nämlich, die sogar in einigen, wenn auch naturgemäß sehr vereinzelt Grenzfällen höchsten Gelingens Weltliteratur nicht nur vermitteln, sondern auch schaffen?

Solche Grenzfälle gibt es tatsächlich, und zwar (und das scheint mir zum Kern unseres Themas zu gehören) merkwürdigerweise gerade heute. Sie genauer ins Auge zu fassen lohnt sich, da einerseits in ihnen das Geheimnis der Dichtung selbst und das Geheimnis der Übersetzung einander bis zu mitunter fast restloser Deckung, ja Identität berühren; und da mir andererseits eben diese Möglichkeit sehr aufschlußreiche und konkrete Ausprägungen und Aspekte gerade unserer heutigen Weltliteratur zu erhellen scheint. Doch, wie gesagt, bevor von solcher Verwirklichung und solcher Wirksamkeit dichterischer Übertragung die Rede sein kann, gilt es die Elementarfragen ihrer Möglichkeit zu erörtern; es sind dies natürlich Probleme, die, wenn auch in verschiedenen Graden, jeden Übersetzer, auch den von epischer, dramatischer, essayistischer und wissenschaftlicher Prosa, angehen.

Es gibt offenbar so etwas wie eine Ursituation des Übersetzers, die ihn als Schriftsteller vor sehr eigene und durchaus unvergleichbare Aufgaben stellt; und Schriftsteller ist er ja auch als Übersetzer, oder



sollte es jedenfalls sein, wenngleich das in der Öffentlichkeit bisweilen immer noch auf die groteskeste Weise verkannt wird.

Diese Ursituation hat ihr entscheidendes Merkmal darin, daß er allein als Schriftsteller – eigentlich keinen Gegenstand, sondern nur eine »Vorlage« vor sich hat. Wenn nun seit jeher das echte Sprachgefühl darum weiß, daß lebendige Sprache, und also Stil, nur im stetigen Blick auf den Gegenstand gerät, den der Forscher, der Schriftsteller oder der Dichter seinem Leser oder Hörer vermitteln will, – »Rem tene, verba sequentur«, sagte schon Quintilian – so ist es die mit keiner anderen schriftstellerischen vergleichbare Aufgabe des Übersetzers, solchen Stil zu schaffen nicht so sehr aus dem ständigen Kontakt mit einem Thema heraus, als vielmehr aus dem mit einem »Modell«, das eben der einzige »Gegenstand« des Übersetzers ist.

Wird der Schriftsteller also nur dann produktiv, wenn er »etwas zu sagen hat« und obendrein genau weiß, was er sagen will, so ist er als Übersetzer hier in einer seltsamen Lage, die doch gleichsam seine Ursituation ist: Er selbst »hat nichts zu sagen« (im Doppelsinne dieses Wortes!), ja er dürfte es nicht einmal versuchen, da er sonst gegen die ihm gestellte Forderung verstieße, deren Ideal G. A. Bürger (im Vorwort zu seiner Übersetzung der »Ilias«) einmal so kennzeichnete: »Denn unverwandt und bis zum Schmerze habe ich die Augen auf den Punkt gerichtet: dem Homer an Geist und Zeit auch das Kleinste nicht zu geben oder zu nehmen«; ja Bürger bekennt sich hier sogar zu dem »allerersten Hauptgesetze, dem Alten alles nachzutun, und sogar ihm nachzusträucheln«.

Damit wird dem Übersetzer die Vorlage also selbst zum Gegenstand; und das besagt, da sie ja zunächst nichts als bare Sprache ist, daß er seine Eingebungen nicht von einer Sache oder einem Sachverhalt selbst zu erwarten hat, sondern von deren sprachlicher »Fassung«. Und somit muß er sich, um diese möglichst getreu, nach ihrem Geist und, soweit möglich, auch nach ihrem Buchstaben, in seine Sprache zu übertragen, von ihr, von eben dieser »Sprachtextur« bestimmen, anregen, ja unter Umständen auch »inspirieren« lassen. Dabei bleibt der eigene Blick auf den Gegenstand zwar auch unentbehrlich, muß sich aber im Blickwinkel des Autors halten und darf diesen nur gelegentlich, um der Kontrolle am Gegenstand selbst willen, verlassen; wenn er also wissen will nicht was der Autor meint, sondern ob er es mit Recht so meint.

Aber daß dieser Gegenstand selbst nun im Falle der Dichtung, und zumal des lyrischen Gedichts, eigentlich ungreifbar wird, das kennzeichnet die besondere Situation dessen, der Dichtung übersetzt. Denn der Gegenstand des Gedichtes ist sein »Motiv« oder seine »Vision« und diese wird – unisolierbar, unüberblickbar als solche gerade nach dem Maße der Vollendung des Urgedichtes – letztthin faßbar nur in ihrer geheimen Allgegenwart in der Sprachgestalt eines solchen Gebildes, und das besagt hier vor allem: nicht nur in seinem Wortsinn, sondern auch in seinem Wortkörper, in dessen klanglicher, rhythmischer und metaphorischer Prägung.

Aber eben dieser Sachverhalt erstattet dem dichterischen Übersetzer an Möglichkeiten der »Orientierung« doch auch wieder, was er ihm auf der einen Seite zu nehmen scheint. Denn er verweist ihn damit, und nun noch viel entscheidender als den Prosaübersetzer, auf den Text als den einzigen Garanten seines Tuns; und damit kommt andererseits auch dieser selbst zu seinem eigensten Rechte: seiner grundsätzlichen Unantastbarkeit.

Entscheidend bei alledem ist die Tatsache, daß der Dichter, mathematisch gesprochen, den Weg vom Ganzen zu den Teilen geht, wo der Übersetzer den genau umgekehrten Weg einschlagen muß. Der Königsweg des Dichters führt diesen in einem durchaus unzeitlichen Vorgang, der als »Vision« oder als »Motiv« seine eigenste Sprachpotenz weckt und befruchtet, unmittelbar in die sich in Sprache entladende schöpferische Spannung einer ungewöhnlichen Lockerung sonst gebundener Geisteskräfte: darin ist er ebenso Poeta wie Vates wie Magus; und zu dem wahrlich »Zauberischen« seines Tuns gehört es, daß er die Binde, die ihm selbst in solchen Augenblicken einer durch höchste innere Betätigung vermittelten Schau von den Augen fällt, auch von denen seiner empfänglichsten Leser zu lösen vermag. Hier ist der Punkt, wo der Übersetzer, den man wohl als seinen zugleich hingegebensten und aktivsten Leser bezeichnen darf, seine unentbehrliche – Inspiration empfängt. Das Entscheidende dabei ist, daß sich die Sprache des Dichters an seiner »Vision«, die »Vision« des Übersetzers aber an der Sprache des Dichters entzündet; so daß jener also gerade auch hier nicht an einem »Thema«, sondern an einem »Modell« arbeiten muß. Das muß seine Bescheidung und sein Stolz zugleich sein.

Ich darf hier aus langjähriger Praxis heraus der Überzeugung Ausdruck geben, daß die Möglichkeiten einer derartig konsequenten Modelltreue – und zwar bis in die genaue Wahrung metrischer und sprachlicher, sei es auch noch so komplizierter Gebilde, dann der Reimabfolge, aber auch der Reimabfolgen – sehr viel weitergesteckt sind als manche Skeptiker unter den Theoretikern, aber leider auch manche allzufrüh Resignierende unter den Praktikern es wahrhaben wollen. Wer hier aber leichthin resigniert, der ist, scheint mir, auf dem besten, aber doch recht bedenklichen Wege, statt eines dichterischen Übersetzers von Dichtung ein bloßer »Nachdichter« zu werden. Zweifellos aber vermittelt etwa eine philologisch gewissenhafte Interlinearversion vom Wesen und Zauber des Urtextes mehr als jede sogenannte Nachdichtung; denn diese verfehlt ebenso den Geist wie den Buchstaben des fremden Gedichts.

Doch trifft andererseits solche Modelltreue auf gewisse unüberwindliche Schranken, die manche pedantischen Befürworter einer durchaus chimärischen Vollkommenheit der Übertragung nur zu leicht aus dem Auge verlieren. Man darf nicht wünschen und kann nicht hoffen, im neuen Wortgebilde der Übertragung alle Eigenschaften und Merkmale des Urgedichtes zugleich verändert und doch nicht verändert wiederzufinden. Tatsächlich ließe es dann darauf hinaus, daß die derart ideale Übertragung – das Original selbst wäre; oder daß man diese Forderungen am vollkommensten dann erfüllen würde, wenn man – überhaupt nicht übersetzte.

Janheinz Jahn, der Übersetzer des »Schwarzen Orpheus«, verglich kürzlich die Situation des Übersetzers mit der eines Menschen, der »zwischen zwei Stühlen« sitzt. Nun, mir scheint, er sitzt bei seinem Tun gleichfalls auf einem Stuhle: seinem eigenen, wenn auch bisweilen etwas unbequemen Stuhle. Der Übersetzer von Dichtung sieht die Sprache selbst in einer durchaus unersetzlichen Weise »am Werke« – und das zumal dann, wenn er sich – mitten zwischen zwei Sprachen stehend, und indem er sich mit ihnen auseinandersetzt – bisweilen veranlaßt sieht, die eigene Sprache gleichsam selbst neu »ins Werk zu setzen«; etwa dann, wenn er, einen neuen eigenen Ausdruck, wie Rilke sagte, »erkühnen und ermeistern muß«; und so darf man von den Meistern auf diesem Gebiete sagen, daß sie unter Umständen bisher noch unerforschte und unausgebeutete Möglichkeiten und Be-

reiche der eigenen Sprache zu entdecken, zu nutzen und zu befruchten vermögen: sie können die beiden jeweils im Spiel befindlichen Sprachen dann in deren eigenen Gesetzlichkeiten und Möglichkeiten gleichsam in flagranti überraschen.

Kongeniale Übertragung kann darum unter Umständen leisten, was sie sich wohl ursprünglich nicht einmal vorgenommen hat; sie kann, wie Ezra einmal betonte, »neue Schönheit schaffen und alte verknüpfen«. Heimito von Doderer machte daraus sogar kürzlich eine Forderung, indem er betonte: »Eine Übersetzung muß nicht nur dem Original mit Liebe und Sorgfalt nachkommen und nahekommen: sie muß ihm voraus sein. Sie muß einen ganz neuen Reiz des Werkes sichtbar machen, der latent in ihm war, aber in der ursprünglichen Sprache nicht so sehr zur Geltung gelangen konnte. Jede wirkliche und wirksame Übertragung wird in irgendeiner Hinsicht das Original übertreffen.« In solchem Sinne sprach Karl Kraus anlässlich Shakespeares von der »von Schlegel gedankentreu nachgebildeten, vielleicht gesteigerten Größe« des Originals; und Hölderlin war bestrebt, in seinen Übertragungen Pindars und des Sophokles die Griechen noch zu »übergriechen«.

Freilich gibt es auch große Dichtung, die, obwohl sie der Weltliteratur angehört, doch dem eigenen Dunst- und Zauberkreis ihrer Muttersprache unübertragbar verhaftet scheint. So erklärt es sich, daß es, bisher jedenfalls, noch keine wahrhaft befriedigende oder gar beglückende Übertragung der Dramen Corneilles und Racines gibt. Zweifelloso liegt das nicht nur an dem den rhythmischen Impulsen und Gesetzlichkeiten und damit letztlich dem Geist unserer Sprache allerdings zutiefst zuwideren Alexandriner; vielmehr tritt da offenbar ausschlaggebend noch etwas sehr anderes ins Spiel: die Tatsache nämlich, daß zumal Racines Dramen der geistig und dichterisch überragendste Ausdruck einer geschichtlich durchaus einmaligen Geistesverfassung sind; ihr Kennzeichen ist der ständige Widerstreit von Vernunft und Leidenschaft, zumal der Leidenschaft irdischer Liebe; ein Widerstreit, der ein reinstes dichterisches Sinnbild nur im Frankreich Montaignes und Pascals finden konnte und nur im 17. Jahrhundert: diesem Zeitalter, das diesem Lande zugleich den imperialen Rang in der Politik und eine sich um den Hof des Sonnenkönigs gruppierende Gesellschaft mit einem subtil ausgebildeten Kanon ihrer Gesetze, Sitten und



Manieren (ohne die verengende Bigotterie etwa des spanischen Glaubens- und Sittenkodex) schuf. Für dieses Urmotiv Racines nun, dieses tragischen Widerstreit von säkularer Vernunft und sinnlicher Leidenschaft, konnte der Alexandriner mit seinem strengen, nur durch die Zäsur und ihren jeweils wandelbaren Stellenwert aufgelockerten metrischen Tonfall das ideale Ausdrucksmedium werden. Ist es für uns durch unseren Blankvers ersetzbar? Die bisherigen Versuche (z. B. Wilhelm Williges) sprechen jedenfalls nicht dafür. Und darum gibt es auch im Englischen keine kongeniale Übertragung Racines.

Es lohnt sich wohl, diesen Sonderfall herauszustellen, um ein, wie mir scheint, recht aufschlußreiches Beispiel einer – nicht so sehr in den Schwierigkeiten der *Sprache* als vielmehr in solchen der *Sache* sich begründenden – Unmöglichkeit adäquater Übertragung zu geben. Ich habe an anderer Stelle nachzuweisen versucht, warum Entsprechendes – auch diesmal allerdings infolge einer in Versmaß und Wortschatz denkbar idiomatischen Sprache – für John Milton und sein »Paradise Lost« gilt. Keinesfalls aber kann ich nun auf die imposante Fülle dichterischer Übertragung der Werke exemplarischer Weltliteratur vom Homer bis T. S. Eliot auch nur andeutend hinweisen, die *jede* moderne Literatursprache aufzuweisen hat, obwohl sich dort in solch vielgestaltiger Weise die soeben theoretisch von mir entwickelte Möglichkeit solcher Übertragung verwirklicht findet, verwirklicht bisweilen sogar *dann*, wenn die jeweils zwei dabei beteiligten Sprachen in ihrer grammatikalischen und lautlichen Struktur einander fast polar scheinen.

So hat z. B. die amerikanische Lyrikerin Louise Bogan in einem Gedicht beklagt, daß sich, wie sie in sinnfälliger Kennzeichnung sagt, »the singing bronze«, die »singende Bronze« lateinischer Dichtung im Englischen nicht wiedergeben lasse. Und dennoch hat, so scheint mir, jedenfalls einer, der lebende deutsche Altmeister dichterischer Übertragung, R. A. Schröder, in seinen Horaz-Übertragungen diesen Erzlaut des urromanischen Idioms, eben diese »singende Bronze« römischer Lyrik, auch im Deutschen zum Erklingen gebracht.

Abschließend, möchte ich Ihre Aufmerksamkeit noch auf ein Phänomen richten, aus dem sich vielleicht so etwas wie eine wahrhaft umfassende Phänomenologie der Übersetzung in all ihren Aspekten ableiten läßt – eine Lehre nämlich von ihren Leistungen und



Virkungen, die Dichtung und ihre kongeniale Übertragung in ihren geheimsten und dennoch substantiellsten Zusammenhängen, ja Gemeinsamkeiten zu erschließen vermöchte. Ich denke dabei an den folgenden, ebenso merkwürdigen, wie hier grundlegenden Sachverhalt: auch die größte Dichtung ist nicht zeitlos, wohl aber ist sie, wie alle große Kunst, das einzige, was über die Zeit triumphiert, obwohl, ja *indem* es ihr, der Zeit, doch wesentlich verhaftet bleibt. D. h. also: auch und gerade große Dichtung ist wandelbar, sie verändert im Laufe der Jahrhunderte jedenfalls ihr Gesicht. Eben darum wird es eigentlich zur Aufgabe einer jeden neuen Generation, sie sich durch neue und neuartige Übertragung jeweils wiederum zu *probern*; und es gibt also keinesfalls – wie das in der Mitte des vorigen Jahrhunderts noch ein Matthew Arnold meinte – so etwas wie eine ideale, einzig gemäße, wenn auch als solche nur annähernd zu verwirklichende Übertragung. Diese würde – eine Art akademischen Phantoms – niemals wirksam werden, und vor allem: sie würde nicht auf die lebendige, jeweils neu entstehende Dichtung zurückwirken, ja diese schon gleichsam durch ihr bloßes Dasein sogar *kritisieren* können. Genau das aber: daß nämlich eine wahrhaft kongeniale Übertragung von Dichtung ein auch für sich bestehendes Kunstwerk darstellen und dadurch an der jeweils zeitgenössischen Dichtung Kritik üben könne – genau das sieht, fordert und verwirklicht seit nun schon über vier Jahrzehnten mit äußerster Bewußtheit und Konsequenz der Nordamerikaner Ezra Pound – neben Rudolf Borchardt der übertragendste »Übersetzerdichter« unserer Zeit. Darum konnte Pounds größter und immer noch dankbarster Schüler, T. S. Eliot, sagen: »Chinesische Dichtung, wie wir sie heute kennen, ist etwas, was Ezra Pound *erfunden* hat«. Wohlgemerkt: *erfunden*, nicht etwa, wie man von einem Übersetzer doch erwarten sollte, *gefunden*, *wiedergefunden*...!

Die italienische Sprache spricht wortspielerisch von dem *traduttore*, dem Übersetzer, als einem *traditore*, einem Verräter. Aber mir scheint es zu dem sinnträchtigen Paradox der Sache zu gehören, daß ein derart schöpferischer »Verrat«, wie er bisweilen in solchem – nachweisbar neue Dichtung zeugenden – *Erfinden* selbst uralter Dichtung Ereignis wird, zu den Glanzleistungen des Übersetzens gehören kann. Auch hierin erschließt sich dieses unaussinnbar merkwürdige Phänomen *Übersetzung*.

HELMUT VIEBROCK  
ENGLISCHER KLASSIZISMUS UND EUROPÄISCHE  
KUNSTREVOLUTION:  
T. E. HULME

WAS, so fragt man sich, ging im geistigen England zu dieser Zeit vor, als sich auf dem europäischen Kontinent jene große Kunstrevolution abspielte, die um das Jahr 1910 jenes annus mirabilis der wahren Zeitwende, »sowohl die Formen der abstrakten Malerei und modernen atonalen Musik als auch die rätselhaft hieroglyphische Dichtung und hermetische Bilderwelt einer Georg Trakl, Franz Kafka und der späten Lyrik Rainer Maria Rilke hervorrief« (Wilhelm Emrich: »Die Literaturrevolution und die moderne Gesellschaft«, Akzente 2/56)? Geht man der Genesis der modernen Bewegung gegen Liberalismus und Romantizismus in England und den Vereinigten Staaten nach, wie sie sich in der Dichtung und Kritik von T. S. Eliot und Ezra Pound bekundet, so trifft man auf eine Gestalt, die für diese konservativ-klassizistische Reaktion am Ende des 19. Jahrhunderts »fast ganz allein verantwortlich« (Hynes) ist: Thomas Ernest Hulme.

Keiner der zeitgenössischen Geister stellt so wie Hulme einen Katalysator der modernen Ideen Europas in Philosophie und Kunst für England dar; denn zu dieser Zeit wachsender geistiger Unruhe und künstlerischer Anarchie, in der nach Ezra Pounds Worten »ein paar der hellsten Burschen die vage Idee haben, daß irgend etwas nicht ganz stimmt und niemand so recht eine Antwort weiß« (Polite Essays, Norfolk, Connecticut, 1940), ist T. E. Hulme einer der hellsten, der es für seine Aufgabe hält, die moribunde viktorianische Kunst in ihren morschen Fundamenten zu erschüttern und einer neuen Gesinnung zum Durchbruch zu verhelfen, die sich, ihrer selbst noch kaum bewußt, in der Dichtung und bildenden Kunst gerade erst ankündigt.

Im Jahre 1909, dem Todesjahr von Meredith und Swinburne und damit dem Ende spätviktorianischer Dichtung, öffnete Hulme in Frith Street, Soho Square, den um eine neue Sicht bemühten Philo-

ophen, Schriftstellern und bildenden Künstlern seinen Salon, in dem er, eine massive Gestalt von aggressivem, oft zu Clownerien neigendem Temperament, mit großer Beredsamkeit und in klarer, parabelreicher Sprache den dumpfen Bestrebungen seiner denk- und kunstbegeisterten Zeitgenossen Ziel und Richtung wies.

Er machte ihre Rebellion zur Reaktion, indem er auf frühe Formen der Kunst – geometrischen Stil und freie Rhythmen und die unter solchen Ausdrucksformen vermutete Gesinnung – zurückgriff und so der bemerkenswerten Entwicklung einer avantgardistischen Kunst mit »reaktionärer« philosophischer Basis Vorschub leistete. Denn Hulmes politische Einstellung, die durch seine leidenschaftliche Abneigung gegen den fortschrittlichen Liberalismus und den wissenschaftlichen Materialismus seiner Zeit bestimmt war, machte ihn zum Verfechter konservativer politischer Ideen und erfüllte ihn mit Bewunderung für Charles Sorel, dessen »Reflexionen über die Gewalt« er 1916 herausgab, und für den neo-royalistischen Kreis um die »Action Française«. Und nichts könnte bezeichnender für die von Hulme propagierte neue Kunst sein als die betonte Verbindung weltanschaulicher Idee und künstlerischer Gestalt in den Spekulationen dieses Kopfes, der zu sehr Philosoph war, um eigenschöpferischer Künstler zu sein, der aber wiederum zu sehr Ideologe und Propagandist war, um ein echter Philosoph sein zu können. So ist Hulme eine schillernde widersprüchliche Gestalt, die wohl gerade wegen ihrer Unausgeglichenheit zum Sammel- und Kreuzungspunkt verschiedener geistiger Entwicklungslinien werden konnte und, ohne ein geschlossenes Werk hinterlassen zu haben\*, doch eine unabsehbare Wirkung durch Anregen und Anspornen, Fördern und Richtungsweisen, ausgeübt hat. Der frühe Tod – Hulme fiel 1917 als Artillerieoffizier in Flandern – hinderte ihn daran, das wesentlich bruchstück-

\* Die Werke Hulmes, die aus Aufsätzen, Vorträgen, Tagebucheinträgen, Notizen, Entwürfen und einigen Gedichten bestehen, sind in 2 Bänden veröffentlicht: "Speculations", ed. Herbert Read, Lo. 1924; "Further Speculations", ed. Sam Hynes, Un. of Minnesota Press, 1935. Obwohl viel weniger nervös und subtil als die Äußerungen Rilkes und Kafkas über den schmerzhaften Durchbruch zu einer neuen Wirklichkeit um das Jahr 1910, stellt Hulmes robuster, auf Wirkung berechneter Bericht dennoch ein Gegenstück zu jenen Erschütterungen dar.

hafte Werk zusammenzufassen und zu vereinheitlichen, so daß die starken, sehr verschiedenartigen Einflüsse, denen Hulme nacheinander ausgesetzt war, sich mit seltener Klarheit darin widerspiegeln und dabei jeweils so sehr sein Denken beherrschen, daß eine Kontinuität der geistigen Entwicklung schwer erkennbar ist. Damit wird die einzigartige Vermittlerrolle, die Hulme zwischen dem europäischen Kontinent und England zu spielen sich berufen fühlte, zugleich aber auch die tragische Ironie seines Schicksals illustriert, das in schlagendster Weise an ihm selbst seine grundlegende These von der »Diskontinuität des Seins« demonstrierte.

Die großsprecherische These von der »Diskontinuität des Seins« geht zurück auf den ersten bestimmenden Einfluß im Leben des jungen Hulme, die Begegnung mit Henri Bergson, die den Charakter einer explosiven Befreiung von einer Zwangsvorstellung, eines »Albtraum«, hatte und am Anfang seiner kurzen Schaffenszeit alle Hindernisse auf einmal beiseite räumte.

Obwohl viel weniger nervös und subtil als die Äußerungen Rilkes und Kafkas über den schmerzhaften Durchbruch zu einer neuen Wirklichkeit um das Jahr 1910, stellt Hulmes robuster, auf Wirkung berechneter Bericht dennoch ein Gegenstück zu jenen Erschütterungen dar.

»Aus dem schlammigen Strom unserer Gedanken, in den der Philosoph hineinspringt, holt er die Idee, die in unserem Geist nur trübe, flüchtig und verworren war, und trocknet sie am Ufer zu endgültiger und fester Form.« Dieser Philosoph ist in den Jahren 1910 bis 1913 Bergson, der Hulme zur geistigen Freiheit verhilft. »Ich war von einem Albtraum befreit worden, der lange mein Gemüt bedrückte hatte. Wenn ich diesen meinen Albtraum mit der Einkerkierung in einer engen Zelle vergleiche, dann wurde die Tür jener Zelle zum ersten Male aufgestoßen«, schreibt Hulme in dem ersten seiner Essays über Bergson, der für ihn eine sehr persönliche, »existentielle« Funktion erhält, nämlich die, Weiser des klaren Fluchtweges aus dem Gefängnis des wissenschaftlichen Materialismus und der mechanistischen Weltdeutung zu sein. Die bange Frage nach der Möglichkeit der Freiheit und Autonomie des Geistes wird durch Bergson für Hulme positiv gelöst, und in das Gefühl der Beglückung über die Lösung dieser dunklen Frage mischt sich das der Freude an der technischen Meisterschaft, mit der sie gelöst wurde. Jedoch setzt sich Hulme gleichzeitig



tschieden und in einer für seine spätere Entwicklung charakteristischen Weise von einem weitverbreiteten, jugendlich- »romantischen« Enthusiasmus ab, der in Bergson den Schlüssel zum Geheimnis der Welt erblicken zu können meinte. Dieser romantische Enthusiasmus, der die Neigung hat, alles Neue zu verabsolutieren, erscheint Hulme als eine »malaise«, eine Krankheit des Zeitbewußtseins, das eine geizte Abneigung allem Gewöhnlichen gegenüber bis zur Hysterie anporsteigert, und sein labiles Gleichgewicht nur in der Hingabe an eine ausgleichende Illusion des emphatisch Ungewöhnlichen findet. Es ist der erste Vorstoß Hulmes gegen den »Romantizismus«, den er als eine weltanschauliche Haltung ansieht, die, ins Soziale übersetzt, Erzeugerin aller gefährlichen Utopien und Quelle aller idealistischen Antriebe von Revolutionen ist. Sie ist die trügerische Hoffnung auf das Außerordentliche und gänzlich Neue, eine Fallibilität, derer sich alle Demagogen bedienen. Diesem verantwortungslosen romantischen Illusionismus, der den Fortschrittsgedanken in der Form der dauernden Überbietung des Alten durch das gänzlich Neue kennt, setzt Hulme hart und nüchtern seine eigene »klassizistische« Weltanschauung entgegen: »Ich glaube, im Gegenteil, daß weder in dem Problem Bergsons, wie ich es beschreiben werde, noch in dessen Lösung etwas absolut Neues liegt. Das Problem und seine Lösung sind im wesentlichen in jeder Generation dieselben. Jeder Philosoph hat es mit einem alten Problem zu tun, und muß ihm durch eine ebenso uralte Lösung zu entrinnen suchen. Es ist in diesem Augenblick unmöglich, eine absolut neue Haltung gegenüber dem Kosmos und seinen bleibenden Problemen einzunehmen. Die Konflikte, mit denen diese sich gleichbleibenden Haltungen zu tun haben, kehren in jeder Generation wieder.« Warum muß denn aber überhaupt der Versuch gemacht werden, das Alte erneut auszusagen? Weil die alte Aussage tot ist und, um erneut zum Leben erweckt zu werden, in der Phraseologie des Augenblicks wieder dargestellt werden muß. »Das also ist die einzige Originalität, die dem Philosophen bleibt – die Erfindung einer neuen Mundart, in der er eine alte Haltung erneut darstellt.« Es ist die Eigenart Hulmes, daß er seit der frühen Bestätigung seiner anti-materialistischen Überzeugung durch Bergson unbeirrbar den Weg des Bahnbrechers einer neuen Haltung geht, für deren Popularisierung er sich verschiedenartiger Mittel und Ausdrucksformen be-



dient. Er verfährt dabei eklektisch und usurpatorisch, indem er ihm geeignet erscheinende Formulierungen als Formeln in den Dienst seiner Ideen zwingt. Das wird deutlich an seinem Verhältnis zu Charles Sorel und der Action Française. Denn durch willkürliche Auswahl aus den Ideen jenes antidemokratischen Sozialisten und dieser royalistisch-katholischen Erneuerungsbewegung des »integralen Nationalismus« sucht Hulme das Fundament seines »Klassizismus« ideologisch zu festigen.

Was ihn Sorel und die Action Française in enger Verbindung sehen läßt, ist eben beider antidemokratische Haltung. Wenn Sorel zu beweisen sucht, daß sozialistische Arbeiterbewegung und demokratische (= liberale) Ideologie wesensmäßig nichts miteinander zu tun haben, und wenn die Action Française das katholische Dogma mehr aus politischen als aus religiösen Gründen in ihr Programm aufnimmt, so ist dies alles Wasser auf die weltanschauliche Mühle Hulmes, das im Licht der bitteren Erfahrungen jüngster Vergangenheit betrachtet oft in verdächtiger Weise autoritäre Neigungen zeigt, die ihm gelegentlich die Bezeichnung »Protofaschist« eingetragen haben. Zweifellos birgt diese Haltung eines jungen englischen Philosophen in der Zeit vor dem ersten Weltkrieg bereits Keime künftiger Verhängnisse und das Schicksal von Pound, Wyndham Lewis und de Maeztu, die alle in Hulmes Salon verkehrten, würde dies bestätigen, wenn nicht durch T. S. Eliots politische Entwicklung bewiesen wäre, daß die fatalen Entscheidungen damals noch bevorstanden und nicht unabdingbar erschienen.

Ein unverkennbarer System- und Typologiezwang, Zeichen einer gewaltsam ordnen wollenden Geistes, veranlaßt Hulme, nach einer anschaulichen Analogie zu dem Gegensatz konservativ-reaktionärer und demokratisch-liberaler Ideologie Ausschau zu halten, und er entdeckt sie in der literarischen Antithese von Corneille und Diderot von 17. und 18. Jahrhundert, von »Klassizismus« (oder Klassik) und »Romantizismus«, dessen weltanschaulicher Kern nach Hulme die bürgerlich-demokratische Ideologie des ausgehenden 18. Jahrhunderts ist.

Am Ende der Auseinandersetzungen mit seinen französischen Gesinnungsgenossen steht die gefestigte Anschauung, daß die literarischen Stile »Klassizismus« und »Romantizismus« auf zwei antithetische, anthropologisch bedingte, ideologische Haltungen zurückge-

führt werden müssen, die die Basis seiner kunst- und literarkritischen Spekulationen sind: die von ihm erbittert bekämpfte romantizistische Haltung, nach der der Mensch von Natur »gut« oder »unendlich« ist, und die von ihm bejahte klassizistische, die den Menschen als von Natur »schlecht« oder »unvollkommen« oder »begrenzt« sieht.

Diese letztere Anschauung hat nun für Hulme das Gewicht und die Unantastbarkeit eines religiösen Glaubens, denn Hulme stützt seine weltanschauliche These durch den Hinweis auf das Dogma der Erbünde, daß dieser Ansicht von der schlechten oder begrenzten Natur des Menschen klassischen Ausdruck verleihe und die »religiöse Haltung« auf vollkommene Weise ausdrücke. Damit ist nun aber gesagt, daß dem Gegensatz von Klassizismus und Romantizismus unter dem Gesichtspunkt des Religiösen, das sich für den Psychologen Hulme als religiöse Haltung darstellt, die Antithese der »religiösen« und »humanistischen«, das heißt anthropozentrischen Haltung entspricht, so daß die klassizistische Haltung zugleich die religiöse, die romantizistische die humanistische ist. Da er aber im gleichen Atemzuge als weitere Stütze seines Arguments die De Vriessche Mutationstheorie anführt, nach der die Gattungen ruckartig ins Dasein treten und, einmal existent, konstant bleiben, erscheint der Hinweis auf das Dogma in einem etwas fragwürdigem Lichte.

Verständlich wird diese zunächst höchst eigenwillig erscheinende Begriffszuordnung, wenn man Hulmes Gedankengang von der bereits genannten Prämisse des »diskontinuierlichen Seins« aus versteht. Der Aufsatz »Der Humanismus und die religiöse Haltung« beginnt mit der Feststellung, daß die Zerstörung des vom 19. Jahrhundert erarbeiteten Grundsatzes der Kontinuität »eine dringende Notwendigkeit der Gegenwart« sei, da das Zurückschrecken vor der Tatsache einer Kluft oder eines Sprungs in der Natur die objektive Wahrnehmung der Dinge, wie sie wirklich sind, paralysiert habe. Es geht Hulme nicht darum, das Prinzip der Kontinuität zu leugnen, noch darum, das der Diskontinuität in partikulären Fällen zu vindizieren, sondern darum, einer allgemeinen Theorie der Diskontinuität, die durch die Popularisierung des Evolutionsgedankens fast instinktiv als unzulässig betrachtet wurde, das Wort zu reden.

Die Tatsache der Diskontinuität des Seins ist für Hulme evident; er bemüht sich nicht, sie zu beweisen, sondern beschränkt sich darauf,

sie zu propagieren. »Gewisse Bezirke der Wirklichkeit unterscheiden sich nicht relativ, sondern absolut voneinander«, behauptet er. »Es besteht zwischen ihnen eine echte Diskontinuität.« Von ihr eine klare Vorstellung zu erzeugen und zu einer Geistesverfassung zu erziehen, die ohne Widerstand diesen Widerspruch erträgt, erscheint Hulme ein wichtiges pädagogisches Ziel, um verworrene Vorstellungen auszuräumen und die Sicht für lang verdeckte Probleme wieder freizumachen. Mit demiurgischer Geste entwirft Hulme nun ein Diagramm, das die Wirklichkeit in drei Bezirke aufteilt, die echte Diskontinuitäten darstellen: 1. die Welt des Anorganischen, 2. die Welt des Organischen und 3. die Welt der ethischen und religiösen »Werte«. Die Zone des Anorganischen und die der ethischen und religiösen Werte haben Absolutheitscharakter; die Zone des Organischen dagegen ist wesentlich relativ. Nun war, so folgert er, durch die anti-materialistische Bewegung am Ende des 19. Jahrhunderts, durch Nietzsche, Dilthey und Bergson, die Kluft zwischen der anorganischen und organischen Welt, zwischen Materie und Leben, aufgebrochen. Aber diese Bewegung, die diese erste radikale Kluft zwischen der materiellen und vitalen Welt erkannte, übersah die andere Kluft zwischen dem organischen Bereich und dem der ethischen und religiösen Werte, da sie das Göttliche als eine letzte Steigerung des Lebens ansah. Eine Definition der Religion in den Begriffen des Organisch-Vitalen aber erscheint Hulme untragbar, da so die Natur des Religiösen mißverstanden werde. Daß dies geschah, lag nun daran, daß hier ein Traditionszwang seit der Renaissance, ja seit der klassischen Antike vorlag, die das Göttliche oder Vollkommene als höchste Steigerung des Menschlichen begriff. Dagegen wendet sich Hulme: »Das Göttliche ist nicht die intensivste Form des Lebens. In gewisser Hinsicht enthält es ein fast anti-vitales Element.« Daher muß ein Begriff wie der der Erbsünde dem »Humanismus« unverständlich bleiben.

Der Unterschied zeigt sich in aller Schärfe in der *Kunst*. Im Gegensatz zu der Kunst seit der Renaissance und deren Prototyp, der klassisch-griechischen Kunst, ist die »religiöse Haltung«, das heißt der Sinn für »absolute Werte« und eine nichtmenschliche Vollkommenheit, in der archaischen Kunst, der byzantinischen, ägyptischen oder frühgriechischen, wach. »Der Ekel vor den trivialen und zufälligen Eigenschaften der lebendigen Formen, das Suchen nach einer Strenge,

einer monumentalen Stabilität und Dauer, einer Vollkommenheit und Starrheit, die Organisches (Vitales) nie haben kann, führt zur Verwendung von Formen, die man fast geometrisch nennen möchte.«

Soweit war Hulme mit seinen dogmatischen und simplifizierenden Thesen gediehen, als er, aufmerksam gemacht durch Paul Ernsts Aufsatz über byzantinische Kunst, auf Worringer stieß, dem er 1913 auf dem Berliner Kongreß für Ästhetik begegnete. Worringers Buch »Abstraktion und Einfühlung« war für ihn, ähnlich wie die Philosophie Bergsons, eine Befreiung, diesmal nicht von einem Albtraum, sondern von einem Zustand gedanklicher und begrifflicher Unklarheit; denn in Worringer fand Hulme »eine auf ausgedehntem kunsthistorischem Wissen gegründete, außerordentlich klare Darstellung einer Sicht«, ähnlich derjenigen, die er selbst zu formulieren versucht hatte (»Moderne Kunst II«). Worringers antithetisches Begriffspaar »Abstraktion« und »Einfühlung« entsprach genau den Hulmeschen Kategorien »geometrisch« und »vital« und diese wiederum den Begriffen »religiöse Haltung« und »Humanismus«. War aber Worringers herausforderndes Buch den Kunstwissenschaftlern von allzu starkem typologischem Zwang, so wurden seine Gedanken, die Hulme zu einem Teil wörtlich ins Englische übertrug, ihrer letzten Geschichtsgebundenheit entkleidet und der einen, vielfach variierten These von den beiden antithetischen weltanschaulichen Haltungen »Romantizismus und Klassizismus« dienstbar gemacht. Was Hulme an Worringer als verwandt anzog, war neben der typologisierenden Tendenz die psychologische Grundeinstellung zur Kunst, die durch sie das Kunstwollen der Völker zu erschließen suchte. Das Kernproblem jedoch war die Analyse der Tendenz zur Abstraktion.

Worringer sieht bekanntlich im Einfühlungsbedürfnis wie im Abstraktionsdrange verschiedene Formen des psychischen Verhaltens des Menschen dem Kosmos gegenüber. »Während der Einfühlungsdrang ein glückliches pantheistisches Vertraulichkeitsverhältnis zwischen dem Menschen und den Außenwelterscheinungen zur Bedingung hat, ist der Abstraktionsdrang die Folge einer großen inneren Beunruhigung des Menschen durch die Erscheinungen der Außenwelt und korrespondiert in religiöser Beziehung mit einer stark transzendentalen Färbung aller Vorstellungen.« (»Abstraktion und Einfühlung«) Der Analyse dieses Abstraktionsdranges widmet sich Worringer mit großer Be-



redsamkeit. Er deutet ihn als Ausdruck eines ungeheuren Ruhebedürfnisses der durch das Wechselspiel der Außenweltsercheinungen tief beunruhigten Völker, deren Drang es war, das Objekt der Außenwelt aus dem lebendigen Fluß herauszureißen und durch Annäherung an abstrakte Formen zu verewigen und so »seinem absoluten Werte zu nähern« (ebenda). Worringer ordnet den Abstraktionsdrang nun dem vom Intellekt ungestörten Instinkt zu, der angesichts der Verworrenheit der Erscheinungen in der geometrisch-gesetzmäßigen Form die größte Beruhigung und Beglückung findet. Hulme übernimmt vereinfachend diese Thesen, die es ihm erlauben, Kunst, Philosophie und Weltanschauung zu vergleichen und weltanschauliche Wandlungen durch die Kunst zu erkennen.

Auf diesen Voraussetzungen fußend, schreitet Hulme nun zu Spekulationen, in denen er sich bemüht, die durch Worringer erschlossenen weltanschaulich-religiösen Bedingungen der vergangenen archaisch-geometrischen und der gegenwärtigen primitiven Kunst einer gerade erst im Entstehen begriffenen, »neuen« abstrakten Kunst unterzuschieben. Was immer bei Hulme im einzelnen unter »religiöser Haltung« verstanden sein mag – sie bedeutet einmal Anerkennung absolut gültiger ethischer und religiöser »Werte«, zum anderen die Vorstellung einer der menschlichen Unvollkommenheit entgegengesetzten transzendenten »Perfektion«: – wichtig ist ihm der Analogieschluß, daß die moderne abstrakte Kunst, die sich ihm am reinsten in (Sir) Jacob Epsteins »Skulpturen in Flenit« darstellt, eine neue, in Wirklichkeit sehr alte Art des »religiösen« Empfindens und der allgemeinen weltanschaulichen Haltung wieder heraufführen wird, ähnlich jener psychischen Haltung, die er hinter der archaisch-abstrakten und primitiv-abstrakten Kunst vermutet. Mögen die möglichen Fehlerquellen sich auch häufen, da ja die erschlossene psychische Haltung hinter der archaisch-abstrakten Kunst ebenso hypothetisch ist wie die Identität jener alten mit der neuen abstrakten Kunst, so verfißt Hulme dennoch unbeirrbar seine These, daß die moderne abstrakte Kunst das Ende der gesamten europäischen Kunst seit der Renaissance, einschließlich der klassisch-griechischen und damit das Ende des humanistisch-anthropozentrischen Weltbildes der Neuzeit bedeutet. Hulme predigt also die Renaissancedämmerung.

Mit der zielstrebigen Hartnäckigkeit des militanten Dogmatikers



ammert Hulme in seinen Aufsätzen zur modernen Kunst, die in den Jahren 1913/14 in der Zeitschrift »The New Age« erschienen, aus dem, was ihm abstrakte Kunst ist, die populäreren Richtungen und Erscheinungen aus: den Post-Impressionismus eines Gauguin, Maillol und Mancusi, den Futurismus eines Severini und Carrá als letzte Blüte des Impressionismus und den an Cézanne sich orientierenden analytischen Kubismus, so daß als eigentlicher Repräsentant der Abstraktion der synthetische Kubismus bleibt. Es ist bezeichnend für Hulmes kompromißlose Einseitigkeit, daß er entschieden für Picassos »harte, strukturelle« Kunst eintritt, in Kandinsky dagegen ein »lockeres Nebenprodukt« der echten abstrakten Kunst sieht, womit seine Beziehung zum »Blauen Reiter«, die durch Woringer gegeben gewesen wäre, hypothetisch bleibt.

Schließlich muß Hulme aber doch den Versuch machen, die Eigentümlichkeit der neuen geometrischen oder abstrakten Kunst hinsichtlich ihrer weltanschaulichen Voraussetzungen im Vergleich zu ihren Vorgängerinnen, der geometrischen Kunst der Archais und der Primitiven, zu bestimmen. Da scheint ihm nun die »spezifisch differenzierende Qualität der neuen Kunst« die Assoziation ihrer (komplexen) Formen mit denen der Maschine, und damit die Bewußtseinsassoziation von Kunst und Technik zu sein. Die Art der Assoziation kann Hulme doch vorerst nur negativ bestimmen; sie besteht *nicht* in einer sentimentalisierten Einbeziehung der Formen der Maschine in den traditionellen Kanon des Schönen, wie Roger Fry sie vornimmt, wenn er von »Maschinen so schön wie eine Rose« spricht. Positiv angedeutet scheint Hulme dieses Eindringen technischer Formen in das künstlerische Bewußtsein und damit auch in die strukturelle Organisation von Kunstwerken, z. B. bei Picasso erwiesen: »Die meisten Bilder Picassos ... sind, wie immer man sie etikettieren mag, im Grunde immer Studien einer besonderen Art von Maschinen (machinery).« Es vollzieht sich also nach dem Urteil Hulmes in den Jahren nach 1910 ein Wandel der Sensibilität und des Geschmacks, und es ist Hulmes nachdrücklich verfochtene Ansicht, daß nicht die technische Umgebung des Menschen Ursache des Eindringens technischer Formen ins Bewußtsein ist – das wäre die von ihm leidenschaftliche bekämpfte materialistische Lösung –, sondern daß vielmehr die »Technisierung« des Bewußtseins einen Wandel des Empfindens und damit der welt-

anschaulichen Voraussetzungen spiegelt, der nicht Folge, sondern Ursache geschichtlich greifbarer Veränderungen politischer, sozialer, wirtschaftlicher und kultureller Natur ist.

Nun erhebt sich aber doch die Frage, welche spezifische weltanschauliche Haltung für Hulme diese neue Richtung der geometrisch-abstrakten Kunst bestimmt und welche Wirklichkeitserfahrung anstreibende Kraft in oder hinter ihr wohl wirksam ist. Allgemein war die sich abzeichnende neue Haltung per analogiam als »religiös« im Sinne eines Wiederbewußtwerdens der unvollkommenen Natur der Menschen gegenüber der Vollkommenheit ethischer und religiöser »Werte« von Hulme bestimmt worden; in bezug auf die Reihe abstrakter Skulpturen Epsteins umschreibt Hulme deren Wirkung als einen »eindrucksvollen und vollkommenen Ausdruck eines gewissen blinden, tragischen Aspektes des Gegenstandes«; und in dem Aufsatz »Mr. Epstein und die Kritiker« (1913) verteidigt er die angeblich »rohe Wildheit« dieser Skulpturen mit dem Argument, daß der Künstler in ihnen »durch äußerste Abstraktion, durch die Auswahl bestimmter Linien, die Wirkung tragischer Größe schafft«. Der für Hulme wichtige Punkt dabei ist, daß das Tragische hier intensiver begriffen ist als in irgendeiner anderen Konzeption der Tragik.

Hier kommt denn also Hulme mit der Sprache der Empfindung heraus: Die von ihm als exemplarisch für die neue abstrakte Kunst angesehenen Skulpturen Epsteins vermitteln das Gefühl blinder Tragik oder tragischer Größe. Blinde, tragische Größe kann sich aber nicht auf den Menschen als handelndes Wesen beziehen, denn seine Unvollkommenheit hat ihn ja nach Hulme aus dem Mittelpunkt des Universums verdrängt; vielmehr muß diese Tragik in der Erfahrung der »Diskontinuität des Seins« liegen, die den Menschen von der Welt in der er lebt, entfremdet und ihm so seine Begrenztheit und Unzulänglichkeit zu Bewußtsein bringt. Bedenkt man, daß Hulme als englischer Interpret Worringers in der geometrischen Kunst schlechthin den Ausdruck einer ungeheuren kosmischen »Platzangst« und deren Überwindung durch die geometrische Form sah, daß er die geometrische Kunst der Archais mit der zeitgenössischen primitiven Kunst gleichsetzt und dieses alles als Beweis für die anbrechende Renaissance-dämmerung anführt, so erkennt man unschwer, daß Hulme mit seiner Kunsttheorie die Illusion der bürgerlichen Sicherheit und

eborgenheit zerstört und eine Weltanschauung der tragischen Entfremdung und Angst, aber auch des stoischen Aushaltens in der Entfremdung predigt. Es zeigt sich hier auch, daß er trotz seines Operierens mit dem Dogma der Erbsünde keineswegs christlich denkt, da der Begriff der Gnade in seiner Konzeption gar nicht auftaucht, sondern »religiöse Haltung« im Sinne der Religionspsychologie wohl als die elementare Vorstellung oder Erfahrung der Kluft zwischen dem Menschen und dem Numinosen versteht, das Hulme gerne die »Vollkommenheit« nennt (und das leicht verschiedene Formen, je nach der herrschenden Ideologie, annehmen kann). Das ist die »blinde, tragische Größe« in der neuen Kunst, daß das Sein als zerrissen erfahren und dargestellt wird, daß diese Wahrheit lange verdeckt war, und der Mensch sie nach langer Zeit jetzt wieder erfährt.

Hulmes Welt- und Kunstanschauung ist ein tragischer und stoischer Anti-Humanismus und Anti-Romantizismus und ist sowohl gegen den romantisch-idealistischen Perfektibilismus als auch gegen den bürgerlich-liberalen Progressivismus des 19. Jahrhunderts gerichtet; das Ergebnis ist eine Annäherung an die kulturphilosophischen Zykliker, da für Hulme jede Epoche und der sie bestimmende Geist – Hulme spricht meistens pragmatisch von »Haltung« – eine Insel darstellt und nach der Analogie von Lebewesen entsteht und vergeht.

Auch die Entwicklung der *Dichtung* wird als eine Kette einander ablösender Versuche dargestellt, die jeweilige epochale Wahrheit oder Wirklichkeit so unmittelbar und genau wie möglich auszusagen. Es muß zugegeben werden, daß Dichtformen wie Bräuche und Lebewesen entstehen und vergehen. Sie entwickeln sich aus anfänglicher Freiheit zum Verfall und schließlich zur Virtuosität. »Am Ende herrschen Formalismus und dekadentes Epigonentum. »Der Kadaver liegt rot da, alle Fliegen sitzen auf ihm. Nachahmende Dichtung schießt wie Unkraut empor, Frauen schmachten und seufzen Du und ich, ich, und Rosen, Rosen überall«. (Vorlesung über Moderne Dichtung).

Gegen solche Dichtung, wie sie sich ihm in der neuromantisch-päptviktorianischen Dichtung darstellt, kämpft Hulme erbittert an, aber nicht nur gegen die Dichtung selbst, sondern auch gegen die ihr gemäße rezeptive Haltung, gegen den herrschenden allgemeinen Zeitgeschmack, den er für die neue Kunst und Dichtung zuzubereiten sich berufen fühlt. Es ist für Hulme ein Zeichen der Korruptheit dieses

Geschmacks, daß er nur »feuchte« Dichtung, romantisierende, sich entgrenzende Lyrik gelten läßt. »Die Sache steht so schlimm«, schreibt er in »Romantizismus und Klassizismus«, »daß ein Gedicht, welches gänzlich hart und trocken ist, ein echt klassisches Gedicht also, überhaupt nicht als Dichtung anerkannt werden würde... Für die meisten Menschen besteht das Wesentliche an Dichtung darin, daß es sie in einer irgendwie gearteten Jenseits befördert. Verse, die streng auf das Irdische und Bestimmte beschränkt sind (Keats ist voll davon), mögen ihnen zwar als ausgezeichnete schriftstellerische und handwerkliche Arbeit erscheinen, aber nicht als Dichtung. So weit hat der Romantizismus uns verdorben, daß wir keinem Werk das Prädikat der Höchstleistung zubilligen, wenn es nicht irgendeine Form von Verschwommenheit darstellt«.

Hier treten nun die Widersprüche kraß zutage. War es Hulmes Ziel in der Kritik der bildenden Kunst gewesen, die neue abstrakte Kunst als Ausdruck eines wiedererwachten Bewußtseins für den Abstand menschlich-relativer und transzendent-absoluter Seinsweisen und des Bedürfnisses nach angemessener Darstellung dieses Vollkommenen in nicht-organischen, geometrischen Formen zu deuten, mit anderen Worten, in der Sprache dieser Kunst die Dialektik zwischen Relativität und Absolutheit selbst zu entfalten, so enttäuscht die Analyse der neuen Dichtung, die zwar »klassisch« (oder »klassizistisch«) genannt wird, der aber bewußt die Attribute der Vollkommenheit und Gültigkeit, die doch im allgemeinen Verständnis die klassische Norm ausmachen, vorenthalten werden. Denn die Klassizität der neuen Dichtung nach Hulme leitet sich nicht von den ästhetischen Normen der klassischen Kunst her, sondern von den Prämissen einer reaktionären Ideologie, nach der »klassisch« eben gleichbedeutend ist mit der skeptisch-pessimistischen Anthropologie einer anti-humanistischen »religiösen Haltung«, die sich kaum von einer säkularen Weltanschauung unterscheidet. So kommt es, daß Hulmes »Klassizismus« als weltanschaulicher Anti-Humanismus die klassische Antike und ihre Wiedergeburt am Beginn der Neuzeit als überholt aus seinem Entwurf eines neuen Weltbildes ausscheidet und daß er der neuen Dichtung die Möglichkeit, jene innere Dialektik von Relativität und Absolutheit zum Ausdruck zu bringen, im Gegensatz zur bildenden Kunst nicht einzuräumen gewillt scheint; denn Hulme leitet die neue



Dichtung eben nicht aus weltanschaulichen Prämissen ab, sondern orientiert sie mit auffallender Betonung ihres ästhetischen Charakters am Impressionismus der bildenden Kunst, also jener von der abstrakten Kunst bereits überwundenen Phase. Wie erklärt sich dieser Widerspruch?

Hulmes »Vorlesung über moderne Dichtung« (1914) gibt einige erhellende Hinweise. Es heißt darin, die moderne Dichtung sei »definitiv und endgültig introspektiv« geworden und habe es mit dem Ausdruck und der Kommunikation momentaner Phasen im Bewußtsein des Dichters zu tun. Wenn nun trotzdem im gleichen Referat die Verbindungslinie zum malerischen Impressionismus gezogen und damit scheinbar ein Schritt nach rückwärts getan wird, so versucht Hulme sich hier offensichtlich in der »wechselseitigen Erhellung der Künste«, und setzt als Ausgangspunkt für diese Spekulationen jene Wasserscheide in der Malerei, den Impressionismus, in dem, nach einem Wort Ortegas, das Sehen selbst gemalt wird, ehe es sich dann »intrasubjektiver« Objekte bemächtigen wird. »Was in der Malerei Ausdruck als Impressionismus gefunden hat«, schreibt Hulme, »wird bald in der Dichtung als ›freie Verse‹ Ausdruck finden«. Es geht also um den »Ausdruck« (expression) und nicht um den »Eindruck«, wenn Hulme sich bei der theoretischen Begründung der neuen Dichtung am Impressionismus als dem unmittelbarsten Ausdruck des visuellen Eindrucks und damit am sinnlich-konkreten »Bild« (image) orientiert, das für ihn neben dem freien Versmaß das Hauptelement der neuen Dichtung ist. (In seinen »Notizen über Sprache und Stil« stehen hingeworfen die Sätze: »Jedes Wort muß ein *gesehenes* Bild sein, nicht eine Spielmarke« und »Ein Mensch kann nicht schreiben, ohne gleichzeitig eine visuelle Bezeichnung vor Augen zu haben. Ein solches Bild geht immer dem Schreiben voran und gibt ihm Festigkeit.«)

Die Ursache des Rückgriffs auf die impressionistische Malerei bei der theoretischen Fundierung der neuen Dichtung ist einmal die durch Hulmes persönliche Konstitution bedingte Präokkupation mit dem visuellen Bild (was ja durch seine Neigung zur bildenden Kunst bestätigt wird) und gleichzeitig die Präponderanz des Visuellen in der Dichtung und Literatur seiner Zeit, zum andern die im Vergleich zur Analyse der bildenden Kunst weitaus praktischere und technisch handwerklichere Behandlung dieser neuen Dichtung, an der Hulme



sich aktiv mitbeteiligt weiß. Jetzt spricht nicht der objektive Kritiker und Theoretiker, sondern der »existentiell« beteiligte Experimentator, der sich der neuen Dichtung als »ausübender Künstler« näherte: »Da waren bestimmte Impressionen, die ich fixieren wollte. Ich las Gedichte, um Modelle zu finden, aber ich fand keine, die völlig geeignet gewesen wären, jene Art von Eindruck auszudrücken, ... bis ich zuletzt auf den französischen »vers libre« stieß, der genau die Sache zu treffen schien«. In dieser Aussage liegt das Problem Hulmes beschlossen: sie verrät seine Stellung zwischen malerischem Impressionismus, an dem sich die neue »imagistische« Dichtung orientiert, die, von Hulme vorbereitet, 1912 offiziell ins Dasein tritt, und der abstrakten bildenden Kunst, an die sich kunsttheoretische Spekulationen anknüpfen, die denen über Dichtung voraus sind. Während Hulme als Kritiker der bildenden Kunst die Phase des Impressionismus schon weit hinter sich gelassen hat, ist er als Dichter und Literarkritiker konstitutionsmäßig noch an sie gebunden. Doch ist unschwer zu erkennen, wie sich seine Neigung zur abstrakten Malerei in seiner Vorliebe für die »harte« und »trockene« Qualität des Bildes als des Grundelementes – neben dem freien Versmaß – der neuen Dichtung spiegelt. Während der Begriff »Impressionismus« im Zusammenhang der literarkritischen Erörterungen noch als eine Art des aktuellen Sehens und Erlebens konkret-sinnlicher Wirklichkeit und damit als eine vortekhnische Form künstlerischer Intuition verstanden wird, verschiebt sich mit dem Begriff »Ausdruck« (expression) der Akzent ganz auf die Technik des Darstellens. Wenn nicht diese Momente – persönliche visuelle Begabung und praktisches Beteiligtsein an der neuen Dichtung – ihn auf den Impressionismus zurückgelenkt hätten, so wäre wahrscheinlich deutlicher zu erkennen, daß Hulme in der englischen Dichtung der erste Theoretiker des literarischen Expressionismus ist, zu dessen analogon in der bildenden Kunst, der beginnenden abstrakten Malerei, er sich in unmißverständlicher Sympathie befindet.

Um nun den Weg für die neue Dichtung zu bahnen, ist nach Hulme zweierlei erforderlich: die Befreiung des Verses vom metrischen Zwange, damit der Ausdruck sich ganz dem Eindruck anpassen kann (»wie ein Maßanzug«), und die Konzentration auf das harte, trockene, konkrete und begrenzte Bild, das eine bestimmte Impression und damit einen festen, begrenzten Bewußtseinsinhalt »fixiert«. Und um

iesen Erfordernissen gerecht zu werden, muß der Dichter eine Sprache benutzen, die nicht mit den gängigen Wortmünzen oder Spielmarken der Prosa arbeitet und das Bewußtsein in glatter Begriffsbahn dahingleiten läßt, sondern mit neuen, visuellen Sprachbildern, die den Geist verwirren und immer wieder betroffen innehalten lassen, denn »sichtbare Bedeutung kann nur in der neuen Schlüssel der Metapher gereicht werden; Prosa ist ein alter Topf, der leckt.«

Hier ist Hulme unnachgiebiger Verfechter absoluter Aufrichtigkeit, die nötig ist, um mit solcher Bildsprache die neue Wirklichkeit zu erfassen. Was er hier fordert, ist nichts anderes als das In-die-Tat-Umsetzen der Erkenntnis, daß jede Epoche sich durch die dauernd verstrickenden Konventionen den Durchbruch zur lebendigen Wirklichkeit erzwingen muß und daß eine solche wahrhaft »realistische« Haltung stets »Aufbruch« (Höllerer) ist – ein Gedanke, mit dem Hulme in die Nähe T. S. Eliots in den »Vier Quartetts« rückt:

Das Wissen zwingt ein Muster auf und verfälscht,  
Denn das Muster ist neu in jedem Augenblick.

Unter dem Gesichtspunkt des Experimentierens mit dem »freien Vers«, der nicht notwendigerweise der französische vers libre zu sein braucht, und dem harten, trockenen Bild, das wie das impressionistische vollkommen sinnlich sein muß, sind Hulmes eigene dichterische Versuche zu sehen. (Die »Weiteren Spekulationen« machen mit einer Reihe von Dichtungsfragmenten bekannt.) Die dichterischen Bilder teilen in der Theorie Hulmes gewisse Qualitäten der geometrischen Kunst: sie sind hart, trocken und insofern »klassisch«, als sie klar begrenzter Ausdruck begrenzter Wirklichkeit sind. Dagegen ist ihnen der Theorie nach die Implikation des Absoluten oder Perfekten, das ja die abstrakte bildende Kunst evoziert, nicht eigen. An der Theorie gemessen sind Hulmes Gedichte zahm und wenig überzeugend.

### Herbst

Ein kalter Hauch in der Herbstnacht –  
Ich ging im Freien  
Und sah, wie der rötliche Mond sich über die Hecke lehnte,  
Wie ein rotbäckiger Bauer.

Ich blieb nicht stehn, um zu plaudern, sondern nickte,  
Und rund herum waren die nachdenklichen Sterne  
Mit weißen Gesichtern wie Stadtkinder.

Es scheint, daß sich das kleine Gedicht für die Rolle rächt, die ihm sein Autor auferlegte, nämlich die, Demonstrationsobjekt zu sein, denn es bricht aus seinem »klassischen« Gehege in jedem Einzelnen aus und ruft gerade durch seine mangelnde Vergeistigung in einer für Hulme fatalen Weise romantische, d. h. über sich hinausweisende Assoziationen der mit Empfindungen nun einmal getränkten Worte »Mond« und »Sterne« auf. Wie viel intellektueller und abstrakter nimmt sich dagegen das berühmte Bild Ezra Pounds »In einer Station der Metro« aus:

Das Erscheinen der Gesichter in der Menge:  
Blütenblätter auf einem nassen, schwarzen Ast.

Es scheint, als habe Pound die treffendere Illustration zu Hulmes These geliefert.

Pound war in bezug auf Hulme »il miglior fabbro«, auch zu Hulmes Nutzen betätigte er den Blaustift, der das »Wüste Land« so rätselhaft verdichtete, und zwar in dem Gedicht »Die Uferstraße« (Phantasie eines gefallen Herrn in einer bitter-kalten Nacht):

Einst fand ich in der Finesse der Fiedeln Ekstase,  
In einem Blitz goldener Absätze auf hartem Pflaster.  
Jetzt sehe ich,  
Daß Wärme allein das Zeug der Dichtung ist.  
Ach Gott, mach klein  
Das alte, stern-zerfressene Himmelslaken,  
Damit ichs um mich falte und in Ruhe liege.

Ursprünglich lautete die zweite Verszeile (in der Ausgabe des »Poets Club« von 1909):

Und in dem Blitz goldener Absätze auf dem Pflaster grau  
And in the flash of golden heels on the pavement grey;

Pound bestand darauf, sie umzuwandeln und so lautete sie nun:

Und in einem Blitz goldener Absätze auf dem Pflaster hart  
And in one flash of golden heels on the pavement hard;

doch auch diese Fassung, insbesondere die »poetische« Inversion von Substantiv und Adjektiv mißfiel dem strengen Kritiker Pound, und so wurde der Vers schließlich zu:

Und in einem Blitz goldener Absätze auf dem harten Pflaster  
And in one flash of golden heels on the hard pavement.

Die Manier des jungen Eliot in seinen frühen Gedichten wie »Prufrock«, die eine bewußte Wiederaufnahme des concettistischen Stils der sogenannten »metaphysischen« Dichter des 17. Jahrhunderts ist, hat offensichtlich auch eine Wurzel in dieser Manier des theoretischen Begründers des »Imagismus«, die aus ähnlichen Motiven wie die Dichtung der Donne, Vaughan und Marvell durch das überraschende, direkte Bild eine Schockwirkung erstrebt und durch die Schockwirkung eine Hinlenkung des Bewußtseins auf die neue, ungewohnte Wirklichkeit zu erreichen sucht.

Hulme weiß um solche Wirkungen; er weiß aber auch, daß neben den intendierten Wirkungen sich im Prozeß der künstlerischen Gestaltung nicht vorherzusehende Wirkungen einstellen. Die neue Technik des Dichtens besteht nach ihm in der Wahl und Juxtaposition bestimmter Bilder, deren je zwei durch ihre bildsyntaktische Fügung einen neuen »visuellen Akkord« ergeben; sie treten zusammen und erzeugen ein Bild, das von beiden verschieden ist. Das heißt, daß analog zur Malerei, insbesondere der des Impressionismus, in der ein spontaner Pinselstrich eine unberechenbare Wirkung erzeugt und eine Art Inspiration des Instruments darstellt, die letzte Wirkung der Bildfügung unberechenbar ist, und nicht von den Intentionen des Autors, sondern von der Struktur des Werks selbst, dessen Teile allein intendiert sind, abhängt. Damit ist Hulme nun auch wieder ein Vorläufer Eliots, nämlich der Bahnbrecher einer neuen »impersonalen« Dichtungstheorie, die ein wesentliches Merkmal des Klassizismus Eliots ist.

Hulme fühlte sich als Prophet. »Ich prophezeie«, so schreibt er in »Romantizismus und Klassizismus«, »daß eine Epoche trockener, harter, klassischer Verse im Kommen ist«.



## ANMERKUNGEN

HUGO VON HOFMANNSTHALS Libretto »Ariadne auf Naxos«, zu dem Richard Strauß die Musik schrieb, stammt aus dem Jahre 1912.

GENO HARTLAUBS »Segeltour« ist ein Kapitel aus einem entstehenden Roman »Quarantäne«.

Die Gedichte aus dem Nachlaß von BERTOLT BRECHT werden im Einvernehmen mit Helene Weigel und Elisabeth Hauptmann, die den literarischen Nachlaß Bertolt Brechts verwalten, und mit dem Einverständnis des Suhrkamp-Verlags abgedruckt.

WOLFGANG FORTNER, geboren 1907 in Leipzig, Schüler von Hermann Grabner und Theodor Kroyer, Professor an der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg/Breisgau. Werke: »Die weiße Rose« (Ballet), Sinfonien, Streichquartette, Violin- und Cellokonzerte, Klavierstücke. Uraufführung seiner Oper »Bluthochzeit« im Mai 1957 im neuen Kölner Opernhaus.

FERDINAND LION, geboren 1883 in Mühlhausen im Elsaß, lebt abwechselnd in Heidelberg, Zürich, Stuttgart, Arosa. Werke: »Versuch einer Relativitätstheorie der Macht« 1927; »Zwischen Indien und Amerika«, Komödie, 1928; »Leben und Werk von Thomas Mann«, 1947; »Romantik und deutsches Schicksal«, 1948; »Lebensquellen der französischen Metaphysik«, 1949; »Die Geburt der Aphrodite«, 1955; Herausgeber der Gedichte Hugo Jacobis, 1955. Opernlibretto »Cardillac« für Paul Hindemith.

HEINZ VON CRAMER, geboren 1924 in Stettin, studierte bei Boris Blacher Komposition, Kontrapunkt und Harmonielehre. 1947 Dramaturg beim Sender RIAS, lebt seit 1952 auf der Insel Procida bei Neapel. Werke: »Die Flut«, Opernlibretto für Boris Blacher; »San Silverio«, Roman 1955; »König Hirsch«, Schauspiel, dessen Opernfassung Hans Werner Henze komponierte.

HANS CARL ARTMANN, geboren 1921 zu St. Achatz am Walde (Österreich), seit 1945 freier Schriftsteller. Ein Band Geschichten »von den husaren und anderen seiltänzern« und eine Gedichtsammlung »reime, verse und formeln« erscheinen demnächst.

EUGEN BREHM, geboren 1909 zu Ulm. 1947 bis 1950 Korrespondent der Neuen Zeitung. Gedichte in Zeitschriften und Anthologien. Lebt in Reading (England).

Ein Band Erzählungen von PETER SUHRKAMP wird unter dem Titel »Munderloh. Fünf Erzählungen« in der Bibliothek Suhrkamp erscheinen.

OTTO SCHEUERER, geboren 1925 in Ulm. Graphik, Malerei. Lebt in Frankfurt am Main. Das vorliegende Gedicht ist die erste Lyrik-Veröffentlichung des Autors.

Anläßlich des Essays von HANS HENNECKE verweisen wir besonders auf sein Buch »Gedichte von Shakespeare bis Ezra Pound. Einführungen, Urtexte und Übertragungen«, das im Limes-Verlag erschienen ist.

HELMUT VIEBROCK ist Professor für Anglistik an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität in Frankfurt am Main.



## MARGINALIEN

### *Umgekehrt proportional*

Nach der Uraufführung von »Elektra« (Libretto von Hugo von Hofmannsthal, Musik von Richard Strauß) stürmte ein begeisterter Freund des Komponisten auf Strauß zu und rief: »So himmelhoch wie der Kilimandscharo über dem Semmering, so hoch steht »Elektra« über deiner »Salome!« Darauf Strauß: »Vielleicht hast du recht, aber den Semmering besuchen immer 'mehr Leut' als den Kilimandscharo.«

*Thomas Mann über Bertolt Brecht:*

»Sehr begabt, leider.«

Als im dunklen Erdenschoße faulte Baal  
War der Himmel noch so groß und still und fahl  
Jung und nackt und ungeheuer wunderbar  
Wie ihn Baal einst liebte, als Baal war.

*(Bertolt Brecht, Choral vom Baal)*

### *Sündenbock Redaktion*

In einer melancholischen Stunde schrieb Herr Barbarus ein Gedicht und schickte es zu einer Zeitschrift. Als er das Belegexemplar erhielt, rief er erbost aus: »Was! Eine Zeitschrift, die jedes x-beliebige Gedicht veröffentlicht, wagt man mir ins Haus zu schicken?«

*(Walter Müller-Jentsch, Herr Barbarus und die Literatur)*

### *Akzente, holländisch disputiert*

Mein Promotor findet »Stoppelkinn« nicht poetisch!  
Ist etwa »Fischin« (Akzente!) poetisch?  
Er sagt es nicht etwa an seinem Schreibtisch,  
Nicht etwa auf seinem west-östlichen Diwan,  
Sondern um 1 Uhr nachts, unter Linden;  
Unempfindlich!

»Es steht im Duden!«

»Was darin steht, ist gültig!«

Doch ist »Fischin« sympathisch!

Bess'ne »Fischin«!

Echter als »Bauftrag« (Akzente).

Meistens ist beim Küssen »Stoppelkinn« glatt.

Wenn es nicht glatt ist, schmerzt es.

Schade für Nylons, die auf

Abgeschnittenen Roggenfeldern wandern müssen

Im Herbst.

*(Andrée Wiltens, Den Haag)*

Diesem Heft liegen Prospekte folgender Verlage bei: Claassen Verlag, Hamburg/Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart/Carl Hanser Verlag, München Ernst/Klett Verlag, Stuttgart/Neske Verlag, Pfullingen/Verlag Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen/Verlag Freies Geistesleben, Stuttgart

